



HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA

DESDE LA VENIDA DE LOS FENICIOS

HASTA EL AÑO DE 1850,

POR

Mariano Soriano Fuertes,

Caballero de la ínclita y militar órden de San Juan de Jerusalen, de la Real y distinguida órden española de Cárlos III, de la nacional y militar de San Fernando de 1.ª clase, condecorado con la medalla de oro del Instituto español, sócio de la Real de Amigos del pais de Murcia, de la de ciencias, letras y artes de Dunkerque, honorario de la Filarmónica de Florencia, académico de la arqueológica de Madrid y miembro de otras varias sociedades artísticas y literarias.

TOMO CUARTO.

Año de 1859.

Madrid.
Establecimiento de música de D. Mariano Martin y Salazar, calle de Esparteros, n.º 3.

Barcelona.
Establecimiento tipográfico de D. Narciso Ramirez, calle de Escudillers, n.º 40, piso 1.º

HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA.

HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA

DESDE LA VENIDA DE LOS FENICIOS

HASTA EL AÑO DE 1850,

por

Mariano Soriano Fuertes,

CABALLERO DE LA ÍNCLITA Y MILITAR ÓRDEN DE SAN JUAN DE JERUSALEN, I E LA REAL Y DISTINGUIDA ÓRDEN ESPAÑOLA DE CÁRLOS III, DE LA NACIONAL Y MILITAR DE SAN FERNANDO DE PRIMERA CLASE, CONDECORADO CON LA MEDALLA DE ORO DEL INSTITUTO ESPAÑOL, ACADÈMICO DE LA ARQUEOLÓGICA DE MADRID, SÓCIO DE LAS REALES DE AMIGOS DEL PAIS DE VALENCIA Y MURCIA, DE LA DE CIENCIAS, LETRAS Y ARTES DE DUNKERQUE, HONORARIO DE LA FILARMÓNICA DE FLORENCIA, Y MIEMBRO DE OTRAS VARIAS SOCIEDADES ARTÍSTICAS Y LITERARIAS.

Música y poesía
En una misma lira tocaremos.
(*Iriarte.—Poema de la música*).

TOMO CUARTO.

Año de 1859.

MADRID.

Establecimiento del Sr. Martin y Salazar, proveedor de música y pianos de SS. MM.; calle de Esparteros, número 3.

BARCELONA.

Establecimiento tipográfico de D. Narciso Ramirez, calle de Escudillers, número 40, piso principal.

INTRODUCCION.

Primero se quita á un reino su libertad, que el idioma. Aun cuando se cede á la fuerza de las armas, lo último que se conquista son lenguas y corazones. (*Feijóo*).

Consuetudo vero certissima loquendi magistra, utedunque plane sermone, ut numo cui publica forma est. Omnia tamen haec exigant acre judicium. (*Quintiliano*).

La lingua italiana sebben non possa vantere un si vasto dominio, dobbe peró al suo moderno teatro l' esser intesa de tutte le colte nazioni d' Europa... Colle truppe auxiliari di tanta incantatrice sirene hanno fatta la maggior parte dell' Europa tritaria dell' Italia, é hanno resa inparte universale la lingua italiana. (*Lampillas*).

Une langue qui auroit, comme l'Espagnol un hereux melange de voyelles, et de consonnes douces et sonores, seroit peut-être la plus harmonieuse de toutes les langues vivantes et modernes. (*D'Alembert*).

Los tres tomos publicados de esta Historia, llevan sus respectivas introducciones ó prólogos, en que, como habrá visto el lector, se hace una ligera reseña del orígen de la música, y su historia general, tanto religiosa como teatral ó profana. Por esta razon, nos ha parecido oportuno en la introduccion de este cuarto tomo, tratar del orígen de las lenguas vulgares, especialmente de la nuestra, como parte principal de los adelantos del arte músico.

-❧●☙-

Nada nuevo tal vez podremos añadir á lo ya escrito, cuando tantas respetables y sábias plumas se han ocupado de nuestro hermoso idioma ; pero serános permitido manifestar la supremacia de él sobre todos los demas, su dulzura y suavidad para la música, y el que no ha sido esclusivamente hijo del latino, segun nuestra pobre opinion.

No hay lenguaje que se pueda llamar natural. La razon tiene fuerza en el hombre para formarlo, como vemos en los mudos, que sin poder pronunciar palabras, tienen el suyo propio, asi como lo tendrian los que se criasen sin escuchar ninguno.

Herodóto, Suidas, y Aristóteles atribuyen á Psamético, rey de Egipto, el que queriendo descubrir cuál habia sido el primer pueblo del mundo, y su primera lengua, entregó dos niños á un pastor, con prohibicion absoluta de hablar delante de ellos; y habiéndose criado entre las ovejas, las primeras palabras que pronunciaron fué *beccos*, que en lengua frigia quiere decir *pan* : deduciendo de aqui dicho rey, que los de Frigia eran los mas antiguos del mundo, cosa inverosímil y hasta ridícula.

La estremada soberbia y vanidad de los hombres, hizo que en las llanuras de Senaar se emprendiese la construccion de una torre que llamaron de Babel, con el fin de precaverse de otro diluvio : pero esta muestra de ingratitud para con Dios, fué castigada con la confusion de lenguas, que les obligó á dispersarse en fracciones, formando cada fraccion un pueblo, y con el trascurso del tiempo, cada pueblo una nacion diferente.

Despues de esta dispersion, se ha dudado por muchos, cuál de las lenguas era la mas antigua; y cada nacion á su manera, ha querido apropiarse esta antigüedad, del mismo modo que lo hizo el flamenco Goropio Beccano.

Lo cierto parece ser, que la primera lengua hablada en el mundo fué la hebrea, infundida por Dios al primer hombre, y con la cual, segun el Génesis, puso los nombres al cielo, tierra, animales, aves, y todos los objetos que á su vista se presentaron; tan propios, segun su calidad y naturaleza, que si hoy conservásemos la pureza de dicha lengua, y su verdadera etimología, no se ignoraría tanto como ignoramos, si hemos de dar crédito á la opinion de sabios y numerosos autores.

En las setenta y dos lenguas que Dios infundió á los hombres en la torre de Babel, en todas se hallaban palabras hebreas que no dejaron duda de á quien debieron su primer orígen: y aun cuando Habér, descendiente del primogénito de Noé, y su familia, conservaron la lengua antigua procedente de nuestros primeros padres, por lo cual llamaron hebreos á Job y sus hijos á su entrada en Egipto, al comunicarse con otras naciones, la adulteraron y corrompieron de tal modo, que en la época del nacimiento de Jesucristo, se hablaba vulgarmente la lengua siriaca mezclada, conservándose la pureza de la hebrea únicamente en los libros de Moisés, porque en las escrituras de los profetas se encuentra ya confundida con el caldeo.

En el pueblo hebreo, pues, se debe fijar el orígen de todas las lenguas, y aun el de la música y poesía; no habiendo duda, á pesar del delirio de varios autores, que el canto fue tan connatural al hombre como á las aves, y que para cantar con mas facilidad, se vieron precisados á medir las palabras y formar ritmos, teniendo la música y la poesía casi un mismo principio; siendo invencion de cada hombre en cada país distinto, como se comprueba por los americanos que, sin tener noticias de la escritura, cantaban, poetizaban, bailaban, y tocaban instrumentos so-

noros, ó heredadas de Dios por medio de Adan y demás patriarcas hasta Noé.

El pueblo hebreo usó sin arte la música y poesía hasta Moisés, y á éste debemos mirar como fundador de ambas artes; no existiendo antes de él fragmento alguno de una y otra; pues aun cuando los caldeos, griegos, jonios, traces, macedonios, etruscos, y otros, tienen sus poemas y música, son tan antiguos como su existencia, y esta no lo es tanto como la de Moisés.

La antigüedad de estos pueblos ya en la música como en la poesía, fué disputada por los sicilianos ó sicanos; y si para esta disputa pudieron tener algun fundamento, los españoles tuvieron tanta antigüedad en uno y otro arte como los pueblos mas antiguos despues de Moisés; puesto que Sicilia fué fundada por los españoles, segun la opinion de Estéfano, Suidas, Diodoro Sículo, Tucídides, Silio Itálico, Dionisio de Halicarnaso, Eforo, Estrabon, San Isidoro, y otros: llamándose primero Sicania, porque los españoles tomaron el nombre de Sicanos del rio Sícoris que hoy llamamos Ségre, y Filisto le denomina Sicano.

No hay duda, segun estos datos, de que Sicilia se llamó Sicania por sus primeros habitantes que fueron españoles, y mas adelante Sicilia; en cuyo cambio de nombre hay opiniones encontradas, sobre si perteneció á los griegos que despues la habitaron, ó á los españoles, como dice Servio, asegurando que echados estos por los alborigines del lugar que ocupa hoy Roma, pasaron á Sicilia con su capitan Sículo, de quien tomó el nombre de Sicilia, como de ellos el de Sicania.

No es de nuestra incumbencia asegurar cuál de estas opiniones es la mas verídica: dudaremos entre ambas, siguiendo la máxima de nuestro historiador Mariana sobre si fueron ó no los españoles fundadores de Roma. Lo que

sirve á nuestro propósito es, que Sicilia fué fundada por los españoles, y que estos fueron sin duda los que disputaron la antigüedad de la poesía y la música á los pueblos mas antiguos; siendo cierto hasta la evidencia, tanto por las escavaciones últimamente hechas en Tarragona(1), cuanto por lo que asegura Estrabon, escritor de la época de Jesucristo, que la España fué poblada desde la primera dispersion del género humano en las llanuras de Senaar, y los turdetanos tenian varios poemas y conservaban sus leyes escritas en verso con seis mil años de antigüedad. (2)

Es verdad, como dejamos dicho en el primer capítulo de esta historia, que, segun la opinion de varios autores, los años, á que se refiere Estrabon, solo constaban de tres meses; pero creyéndolo así, quedarán reducidos los seis mil años, á mil quinientos, época, poco mas ó menos, que medió entre Moisés y Estrabon: por lo que siguiendo la opinion del P. Sarmiento, diremos, que las leyes en verso que los turdetanos tenian, ó eran las mismas de Moisés, ó los proverbios y parábolas de Salomon, reducidos á métro.

Confirma esta opinion, la venida á España de los palestinos y cananéos, huyendo de Josué, cuya venida coincide, como dice Salustio, con la espedicion de Hércules Fenicio; quien, segun el P. Calmet, apoyándose en el dictámen de Hornio, no trajo en su compañía, como asegura Salustio, persas, medos y armenios, sino medianitas, pereséos, y araméos, lo cual le hace creer que las leyes turdetanas fueron compendio ó trasformacion de las hebreas. Y tal

(1) Léase el *Resúmen histórico-crítico de la ciudad de Tarragona*, por el erudito arqueólogo D. Buenaventura Fernandez.

(2) Turdetani, omnium hispanorum doctissimi judicantur, utunturque grammatica, et antiquitatis monumenta habent conscripta, ac poemata et metris inclusa leges á sex millibus, ut ajunt, annorum. Utuntur, ut reliqui hispani grammatica, *non unius omnes generis*, quippe ne *eodem quidem sermone*. Strab. pág. 204.

debe creerse, cuando aseguran algunos autores, que la lengua primitiva de España, tuvo alguna conexion con la hebrea; la fenicia era muy parecida á esta; grande el comercio literario de Salomon con Hiran, rey de Tiro, y continuas las navegaciones de los fenicios á España.

Empero antes de estas navegaciones, hubo espediciones griegas que vinieron á nuestro suelo; pues no debe ignorarse, como dice muy bien el erúdito arqueólogo D. Buenaventura Fernandez (1), que «habiéndose aumentado escésivamente la Fenicia y Palestina, los tirios consultaron á los oráculos de Egipto para saber en qué punto podian establecer colonias, y obtuvieron por respuesta, *que fuesen allá al estremo de la tierra en donde se levantaban las columnas de Hércules*, prueba evidente de que los sacerdotes egipcios conservaban ideas de otras antiguas navegaciones á España, de las cuales no tenian conocimiento los fenicios.»

A esto debe añadirse, segun dicho autor, el que los sacerdotes egipcios dieron conocimiento á Platon de la Atlántida, cuya sumersion se atribuye á la ruptura del istmo de Gibraltar, suceso acaecido muchos años antes de las espediciones fenicias.

Dejemos este asunto, que á mas de no servir á nuestro propósito, nos meteria en un laberinto sin salida en el que perderíamos el tiempo inútilmente, como lo han perdido otros muchos hombres de mayores luces y talento que nosotros, y lo perderán los que se quieran de nuevo internar en él; porque desde la confusion de lenguas, lleva el orígen de ellas la confusion por anatema.

No hay lengua viva que á los quinientos ó mil años se parezca á ella misma; y aun cuando se dice que la griega

(1) Resúmen histórico-crítico de la ciudad de Tarragona.

se conservó 2,700, no es lo suficiente para asegurar que en ella estaba la lengua primitiva, porque la que era vulgar en tiempo de Homero, distaba ya de su principio mas de otros mil años.

Con el idioma latino sucede lo propio que con otros idiomas perdidos, no habiéndose podido descifrar hasta el presente, los monumentos de Egipto que se suponen escritos en lengua faraónica, ni los de Persia, ni los Palmirenos, ni el Pænulo de Platon en metro Púnico, ni las tablas Eugubinas, ni otros monumentos etruscos, que aun son impenetrables.

Sin salir de España, hay muchos ejemplos, tanto en las monedas é inscripciones antiguas de Cadiz y las llamadas españolas antiguas, como en muchas de las inscripciones encontradas en las escavaciones que contínuamente se están practicando en la ciudad de Tarragona; pues aun cuando Mahudel sacó un alfabeto de todas las antedichas monedas, fué tan indeterminado, que si coordinó veinte y cuatro clases de letras, á ninguna pudo señalarle valor, y por consiguiente la lengua española, que se oculta en ellas, es tan perdida como si nunca hubiese existido.

Siendo esto cierto, el querer por conjeturas aducir verdades, es escribir durmiendo para borrar despierto; ó lo que es lo mismo, querer trasladar palabras al papel para hacer reir á los venideros siglos, ó á los que por conjeturas tambien piensan de distinto modo.

Estas son las razones por las que damos fin á las investigaciones sobre el orígen de nuestra lengua, y nos ocuparemos de la llamada vulgar, que aun cuando sujeta á diversos pareceres tambien, es menos difícil encontrar su orígen.

Laméntase Estrabon de nuestra inconstancia, al vér en los turdetanos la preferencia que dieron á la lengua lati-

na, haciendo casi un estudio para olvidar la propia (1); poniendo por ejemplo de todo el resto de España, el cambio de nombres que se hicieron en las ciudades entonces de mas moderna fundacion, llamadas Badajoz, por los célticos, Mérida por los túrdulos, y Zaragoza por los celtíberos; bautizándolas de nuevo con la denominacion de *Pax Augusta*, *Augusta Emérita*, y *Cesar Augusta*, sucediendo lo mismo con otras muchas; sin tener en cuenta dicho escritor, que la ley del mas fuerte ha sido siempre la que ha imperado en todas partes.

Un poco de inconstancia, si se quiere, y un mucho de crueldad por una dominacion de seiscientos años, hicieron que el idioma latino imperase entre los españoles, mas nunca como vulgar; pues aun cuando las leyes, los escritos públicos, y los estudios, eran en lengua latina, y los españoles tan perfectos latinos como los romanos, por la suma facilidad que siempre han tenido en aprender idiomas distintos, no por esto se pudo estinguir el uso de las lenguas vulgares, primitivas ó adulteradas que existian.

Esto nos lo comprueban los diferentes idiomas y dialectos que conservamos; lo aborrecidos que eran los romanos de la generalidad de los españoles; sus sanguinarios instintos; los grandes escesos que cometieron al fundar sus colonias (2); lo que nos dice Alvaro Cordobés, quejándose del

(1) Turdetani autem maxime qui ad Bætin sunt, plane Romanos mores asumpserunt, ne sermonis quiden vernaculi memores, acplerique facti sunt Latini, et colonos acceperunt Romanos: par unque abestquin omnino Romani sin facti.—Strabon pag. 225.

(2) Doscientos años duraron las guerras contra los romanos, en cuyo tiempo es mas fácil imaginar que describir los estragos que causaron en los paises y pueblos vencidos por ellos.—Dice Plutarco, que Canton el Cenforino, siendo cónsul de España, en un dia arrasó los muros de las ciudades situadas en las riberas del Guadalquivir, vanagloriándose de haber tomado mas ciudades que dias estuvo en España.—Sempronio destruyó ciento cincuenta pueblos, segun Lucio Floro.—Julio César en las batallas que tuvo en España y Francia, dice Plinio, que mató un millon ciento y noventa mil hombres, en cuyo número no entraban los muertos en las guerras civiles.—Por estos hechos pueden calcularse lo que harian los Claudios, Marcos, Nerones, Léntulos, Acidinos, Cetegos, Metelos,

descuido con que se miraba el estudio de la lengua latina (1); las muchas palabras que de nosotros tomaron los latinos; y las que aun conservamos en nuestra lengua vulgar tanto hebreas, como griegas, godas y arábigas.

Sin ser nuestro ánimo atacar las respetables opiniones que sobre el orígen de nuestro romance existen, haciéndolo derivar del idioma latino vamos sin embargo á manifestar las dudas que sobre el particular tenemos, y la opinion que sobre ellas hemos formado.

El latin jamás tuvo gran dominio como lengua vulgar en ninguna de las naciones sujetas al imperio romano. Se usaba como lenguaje de oficio y aun como idioma de la literatura, pero no en los asuntos privados y de comercio: testigo la Italia que hasta la dominacion de los bárbaros usó el griego como vulgar.

Los progresos de la lengua latina en su invasora marcha de guerra, tuvo que doblar su cerviz ante el imponente

Galvas, Sertorius, Viriatos, y otros muchos que allanaron nuestra nacion.—Hicieron veinte y cinco colonias de ciudadanos romanos, y para la fundacion de ellas, el senado nombraba una persona con el dictado de capitan ó censor para que la poblase de nuevo, recibiendo á este efecto, la gente que él queria; y con dicha gente llegaba á la ciudad ó pueblo señalado, y los ciudadanos antiguos españoles tenian que dejarles sus casas y haciendas, marchándose á tierras estrañas á ganar con miseria el sustento para vivir, hasta las familias mas ricas y acomodadas.

(1) Segun Ambrosio de Morales, se conservaba en la catedral de Córdoba un libro en pergamino escrito en letra gótica por Alvaro Cordobés el año de 1354, en el cual se leia lo siguiente: «Hombres mancebos en la flor de su edad, cristianos, de rostros hermosos, y bien hablados, que su hábito y gestos llevan los ojos tras sí, esclarecidos en las letras gentiles, en la lengua arábiga insignes, con gran codicia estan buscando los libros caldeos, léenlos atentísimamente sin divertirse, con gran fervor tratan de ellos, con no menos estudio y cuidado los juntan, y con dulzura de la lengua los divulgan y publican, ignorando la hermosura eclesiástica y menospreciando los rios caudalosos de la Iglesia, que manan del paraiso, como si fueran vilísimos: (ay gran dolor) los cristianos no saben su ley, y los latinos no advierten su propia lengua. De tal suerte, *que apenas entre los cristianos se halla uno entre mil que pueda razonablemente escribir una carta á su hermano, salvándole, hallareis gran muchedumbre sin número que eruditamente manifieste y declare la pompa de las palabras caldeas, de tal manera que en rimas con mas erudito verso que los mismos gentiles, adornan con mas levantada hermosura las cláusulas postreras, estrechándose á acabar en una cierta letra etc. etc. etc.*

idioma griego vencedor de los vencedores, como nos lo afirma Ciceron, asegurando que en su tiempo el latin no se conocia fuera de Roma, al paso que el griego se hallaba en todas partes: y para probar que el latin nunca fué lengua vulgar, nos dice, que en Roma solo habia cinco ó seis matronas que lo hablasen correctamente.

Es indudable que muchos años antes de que Roma se fundase, comenzaron á venir griegos á España, siendo entre los primeros los de Zacinto, doscientos años antes de la destruccion de Troya, y poco menos de mil cuatrocientos del nacimiento de Jesucristo, y que fundaron la ilustre ciudad de Sagunto (1).

Eslo tambien, tanto por la opinion de Estrabon, como por la de Ambrosio de Morales y muchos otros, de que los griegos tuvieron escuelas en España, especialmente en Córdoba, donde Domocio Isquilino enseñó la gramática, y vivió ciento y mas años; y que tanto fué estendiéndose el uso de aprender la lengua griega entre los cartagineses, que el Senado de Cartago prohibió que la hablasen y aprendiesen, segun Trogo (2).

Fuera de duda parece que muchas palabras recibidas en nuestro romance como latinas, son tomadas de los griegos en España por los romanos, segun Varron; tales como liebre, malva, lirio, espárragos, pies, cántaro, ronquido, y otras muchas; sin contar infinidad de ellas que tenemos en nuestra lengua, y que no existen en la latina; lo cual no quita, como dice Aldrete, que las usasen vulgarmente los romanos, y que solo en el uso las conserva–

(1) La guerra de Troya fué CCCCXXXII antes que se fundase Roma, por consiguiente la venida de los griegos á España fué 632 años antes que Roma. (*Dionisio de Halicarnaso, lib. I ex autoritate Por:ij Catonis et Plutarco, in Camillo. Soli cap. 2*).

(2) *Facto Senatus consulto: Nequis postea Carthaginensis, aut literis Græcis, aut Græco sermoni studeret, ne aut loqui cum hoste, aut scribere sine interprete posset.* (Trogo. Iu Iusti. lib. 20).

sen, porque no todas las palabras de una lengua son escritas por los autores.

Es cierto tambien, que cuando los romanos invadieron España la encontraron tan civilizada, que muchos de sus naturales fueron mandados á Roma para fomentar las ciencias y las artes en la capital del mundo; y el cónsul Metello se llevó de Córdoba muchos poetas que hacian versos tan buenos ó mejores que los mismos romanos, y gran número de cantores y bailarinas gaditanas, como dejamos dicho en nuestro primer tomo.

Que la lengua latina, aun mirada como reina entre las mas cultas, era la mas pobre de todas ellas, lo confirman Quintiliano quejándose de su pobreza; Lucrecio no pudiendo dar razon de muchas cosas por la escasez del lenguaje; Caton confesando lo mismo; Séneca no encontrando voces latinas cuando mas necesitaba de ellas; y Tulio, príncipe de la elocuencia latina en tiempo de la mayor pureza de su idioma, lamentando el no tener nombre las cosas. Y tal era así, que á pesar de la gran supersticion de los latinos en admitir vocablos nuevos (1), se vieron obligados á valerse de muchas voces como estas: *Dialéctica, Filosofía, Geometría, Música, Gramática, Retórica, Poesía,* todas ellas griegas; y el mismo César, á usar el *ens*, y Séneca el *essentia*, y Quintiliano el *possibile,* palabra ya usada anteriormente por Plauto (2).

Por mas que se diga y discuta, no cabe duda que la gramática latina fué la griega, como nos lo dice su mismo título, como nos lo afirma Dionisio de Halicarnaso, Quin-

(1) El emperador Tiberio pidió licencia al Senado de Roma, para usar de la palabra *monopólio*, que era griega, á lo que contestó Ateyo Capiton, que dicha voz ya se habia usado, ó que en adelante se usaria: pero Marco Pomponio Marcelo, gramático de aquellos tiempos, replicó diciendo: *Miente Capiton, porque tú, oh César, puedes dar la ciudad, ó hacer ciudadanos á los hombres; pero no á las palabras.*

(2) Stich, 5. 6. 3.

tiliano (1) y otros autores, y como se puede observar en las diferentes fases que nos presenta el idioma latino, antes de las conquistas de los romanos, y despues de ellas, colocando sus mas célebres escritores multitud de términos y alocuciones griegas sobre el caduco fondo latino.

Incuestionable es á no dudarlo, que si los romanos fueron vencedores con las armas, fueron tambien vencidos por las artes y ciencias griegas que invadieron á Roma por todas partes, destruyendo los productos de su inspiracion local; y que tanto era el ascendiente de sus estudios, que los jóvenes romanos para completar su instruccion, tenian que marchar á Rodas, Atenas, Apolonia, ó Mitilene, sin cuyo bautismo eran tenidos por ignorantes, como lo comprueban Ciceron, estudiando en Atenas con Alcibiades para ser orador, Augusto aprendiendo con el mismo á ser magistrado, y Neron con el mismo maestro tambien, para ser cómico.

Ahora bien, siendo todo esto cierto, y cierto tambien el que Ciceron y otros advirtieron la corrupcion que se iba introduciendo en el idioma latino, asegurando Plinio que habia en dicho idioma tan gran mudanza que los escritos antiguos, aun los peritos en antigüedades, con dificultad los entendian, y que, segun Escaligero, estaba tan trocado el latin que no habia cosa en él que estuviese entera y sana: ¿De dónde pudo venir esta mudanza sino de Grecia y España, la primera por su poder en las artes y ciencias, y la segunda por su riqueza de suelo y de idiomas, como lo comprueba el vascuence, de donde tomaron in-

(1) *Sed hæc divisio mea ad Græcum sermonem præcipue pertinet, nam et máxima ex parte Romanus inde conversus est, et confesis quoque Græcis ut imur verbis.* (Quintiliano. Lib. 1.º Cap. 5.)—*Romani autem sermones, nec prorsus barbaro, nec absolute Græco utantur sed ex utroque mixto, accedente plerumque ad propietatem linguæ Aetolicæ, ex commercio tot ad mistorum, non omnia cecte eferentes rocabula.* (Dionisio de Halicarnaso. Lib. I, in fine).

finidad de palabras, segun el padre Larramendi (1)? Si esto es así, ¿por qué no se ha de decir que la lengua latina se enriqueció en España, siendo cierto que tuvimos escritores españoles en Roma de tan alta importancia como Cornelio Balbo, Columella, Pomponio Mela, Séneca, Marcial, Quintiliano, Lucano y otros, y emperadòres tan sabios y esclarecidos como Trajano, Adriano y Teodosio? Y si parece demasiado aventurada nuestra opinion sobre este punto, ¿podrá serlo acaso el creer que tanto de la lengua latina reformada, como de los demás idiomas antiguos y modernos que se usaban en España, se formó nuestro idioma vulgar ó romance, y no esclusivamente del latino como se supone? ¿Acaso nuestro idioma vulgar ó romance nada debe al idioma arábigo, con tanto entusiasmo aprendido de los españoles por el horror que tenian á todo lo romano, segun Salviano, obispo de Marsella, que el arzobispo de Sevilla, D. Juan tuvo que traducir en lengua arábiga los libros sagrados para que fuesen mas generalmente leidos, como refiere tambien el sabio rey D. Alonso? ¿No hay tanta razon en afirmar que el orígen de nuestro idioma vulgar es hebreo, griego, godo, ó árabe, como latino? ¿Pues por qué se ha de decir que es solo latino, sin querer remontarnos á nuestros primeros idiomas, siendo asi que los griegos vinieron á España muchísimo antes que los romanos, y de su lengua se formó la de estos, y los godos y árabes nos dominaron despues por muchos siglos, admitiendo nosotros con entusiasmo el idioma de estos últimos por ser el mas conforme á nuestro carácter, amante de las ciencias y las artes (2)?

(1) El P. Manuel de Larramendi en su *Diccionario trilingüe*, trae dos mil voces castellanas sacadas del vascuence, y entre ellas nueve que puso por godas el P. Mariana en su historia de España.

(2) Don Estéban de Terreros y Pando principia el prólogo de su *Diccionario caste-*

Para corroboracion de lo espuesto, nos dice el abate Andrés lo siguiente (1): «Del rústico lenguaje del vulgo, y de la introduccion de palabras estranjeras de los godos, vándalos y suevos, se fué formando en España una lengua distinta de la latina, del mismo modo que nacian otras en Italia y en Francia. Pero entrando los moros en España, y fijando su dominio en muchas provincias, se introdujo juntamente con ellas el idioma árabe, y en breve le usaron tanto las naciones subyugadas, que podian llamarse dos lenguas vulgares de los españoles; una arábiga en los dominios de los musulmanes, y otra española en

llano, con las siguientes palabras.—«Sea el lenguaje primitivo de España el que se fuese; háyanos venido con Tubal ó Tarsis, como han querido tantos, ó solo con sus sucesores, á que se inclinan otros, haciendo como quiera su viaje desde los campos de Sanaar, como uno de los setenta y dos idiomas en que se confundió ó dividió aquel primero infundido por Dios en el principio á nuestros padres; haya quedado este primer lenguaje como testimonio auténtico y perpétuo, retirado y conservado en las montañas de la Cantabria, segun piensan probar eficazmente algunos; hayan alterado, borrado y deslucido nuestro primitivo lenguaje las naciones estranjeras, que atraidas de las riquezas de España y de su fecundísimo suelo, le inundaron como impetuosos torrentes, y tantos y tan multiplicados, que se confunden en la misma multitud: fenicios, cartagineses y griegos, que al mismo tiempo que se llevaban el oro y los géneros mas preciosos, nos pagaban en palabras, trasmutando ó confudiendo las nuestras; sean en buen hora muy particularmente los romanos los que como dominaron á España con sus armas, introdujeron tambien su lenguaje, imprimiendo aun su nombre en el de España, que se quedó desde entonces con el nombre de *Romance;* vengan en adelante á turbarle las bárbaras naciones del Norte, suevos, alanos y godos; y despues de todos, vengan á derribar tambien á estos los árabes, procurando arrancar á un tiempo el dominio, la libertad, la religion y el lenguaje, quedando este en casi toda España tan confuso, que ni bien era castellano, latin, ni árabe; sino que resultando uno como caos confuso, se formó una como lengua *franca* con lastimoso desórden, sin poderse determinar cuál fuese el fondo de tan despedazado idioma, como se puede ver facilmente en nuestros escritos antiguos, aun los mas celebrados y cultos;..... sea esto asi, y llegue nuestro idioma á verse el mas desfigurado y despedazado del mundo; es preciso decir de él, que al modo que el oro sale mas acendrado del crisol; que como de muchos y bien proporcionados simples se saca un precioso compuesto, y á la manera que despues de las peleas y aun heridas de una ó muchas y muy reñidas batallas, sale mas brillante un campeon, coronando de glorias y heroicidades sus mismos trabajos aun á Hércules; se puede decir muy bien que la ruina misma se nos ha convertido en riqueza: las entradas de las naciones, la variedad y mutaciones que ha padecido con ellas, los encuentros y la mezcla de palabras nos ha dejado tanto botin, y hemos hecho tanta represalia de voces, que se han devengado en esta parte con gran ventaja las pérdidas.

(1) Historia de toda la literatura. Tomo II.

aquellas provincias septentrionales que habian quedado libres del yugo agareno en poder de los cristianos. Un corto número de españoles retirados á las ásperas montañas y siempre con las armas en la mano para defenderse de las invasiones de los enemigos, y con las marciales y nobles ideas de libertar á su patria del imperio arábigo, mal podian cultivar, ni la lengua latina, que iba decayendo, ni la vulgar, que aun estaba en la infancia, ni ningun arte de paz en medio de tanto estrépito y pensamientos de guerra. Pero los que bajo la dominacion de los moros gozaban de mayor tranquilidad, pudieron conservar la lengua latina con la religion y las leyes, y dedicarse á los agradables estudios de la ciencia y de las buenas letras, que veian felizmente cultivadas y honradas por aquellos que los dominaban. Los eclesiásticos, doctos y celosos sostenedores del cristianismo, promovian cuidadosamente el idioma latino, que se habia hecho la lengua de la Iglesia y de la religion; si bien como ya hemos dicho, se vino á introducir la dominante de los sarracenos hasta en los sagrados estudios, y en la disciplina bíblica y canónica. Entonces Esperaindeo, San Eulogio, Samson y otros muchos hombres doctos, con sus escritos latinos, se opusieron valerosamente á los errores de los mahometanos, que empezaban á propagarse entre los españoles; defendieron la verdad cristiana; y promovieron en los suyos la fe, la constancia y toda especie de virtudes. Pero los espíritus fuertes y los hombres de mundo, todos se dedicaron á las ciencias y al lenguaje que mas apreciaban sus dominadores. Se usaba la lengua arábiga en los instrumentos públicos y privados, en los discursos, en las cartas familiares y en los escritos de todas especies.»

En los archivos de España, asegura el mismo Andrés, se hallaban muchas escrituras en las cuales indiferente-

mente se firmaban los árabes en español, y los españoles en árabe. El erudito P. Burriel en una carta que escribió al P. Rábago, dice, que entre los muchos monumentos que habia encontrado en el archivo y biblioteca de Toledo, se hallaba un códice de leyes arábigas en lengua española antigua, y algunos fragmentos de una grande obra de agricultura escrita en dicha lengua por un autor árabe. El autor de la *Paleografía española* manifiesta que en el archivo de Toledo se conservaban mas de dos mil instrumentos escritos en idioma árabe, y mas de quinientos en el colegio imperial de monjas cistercienses de San Clemente; y que muchos de ellos eran escritos por monjas, clérigos, y aun arzobispos. Vencidos los árabes y arrojados de Toledo en los siglos XII y XIII, la mayor parte de las escrituras públicas que se hacian en esta ciudad, se escribian en lengua árabe á presencia de los mismos reyes católicos; lo cual prueba que era mútuo el comercio que habia entre las dos naciones y las dos lenguas (1).

Despues de todo lo espuesto, ¿podrá decirse todavía que nuestra lengua vulgar es esclusivamente originaria de la latina? Se nos replicará que el mismo nombre de *romance* que se le dá nos indica la derivacion de la romana; pero ante los hechos, las palabras que los denominan no significan siempre la verdad de lo denominado, sino el capricho ú opinion de quien las denominó. ¿Quién nos puede asegurar que el nombre de *romance* no es hijo del fanatismo religioso, para hacer originaria de la Iglesia la lengua generalmente aceptada?

Nuestro perfeccionamiento y adelantos en las ciencias

(1) Despues de la conquista de Sevilla, el santo rey D. Fernando mandó acuñar monedas en que por un lado tenian la inscripcion en español y por el otro en árabe; haciendo los árabes lo mismo con las suyas; siendo conocidas entre nosotros estas monedas, bajo el nombre de bilingües.

y artes ¿no son debidos en gran parte á los árabes? ¿Nuestra supremacia sobre todas las demás naciones, no se la debemos á ellos? ¿La lengua vulgar que nos ocupa, no se formó en su tiempo? ¿Nuestra poesía y música no superó á la de los demás paises, haciéndose todos ellos discípulos de nuestros versos y nuestras melodías? ¿De las escuelas árabes no han salido los progresos de todos los ramos del saber humano? ¿Los árabes no poseian una religion distinta de la nuestra? ¿Pues que estraño puede parecer el que conociendo los sabios y doctos prelados de la Iglesia los grandes beneficios que reportaban las escuelas árabes al encumbramiento de nuestra nacion, viendo la popularidad que el lenguaje arábigo adquirió y el disgusto con que miraban el latino, fomentasen el idioma vulgar y le denominasen *romance* para hacerlo hijo de la Iglesia católica?

Dícese que el latin es el idioma guardador de las ciencias y antiguas tradiciones. ¿Y por qué no se dice lo mismo del árabe en España? Porque los libros latinos los conservó la Iglesia, y los árabes los quemó el fanatismo: porque la Iglesia apadrinó la lengua primitiva de sus mártires, presentándola á las generaciones como soberana, y anatematizó la árabe como impía: porque con los libros latinos el pueblo se educaba al gusto de la Iglesia, y con los árabes aprendia mas de lo que esta queria que supiese: porque los buenos libros griegos se tradujeron solo al latin para darle mas importancia entre los estudiosos al lenguaje de la religion católica, y los buenos libros árabes que no fueron pasto de las llamas, se ocultaron en las bibliotecas y archivos de los monasterios, destruyendo las escuelas árabes para que nadie los leyese ni hablase tal idioma.

¿Cuando principió la decadencia del latin? Cuando empezó la instruccion cristiana escrita en lenguaje rústico

y plebeyo, como era el de los escritos religiosos llenos de barbarismos usados por el pueblo, y que han subsistido en el lenguaje litúrgico de la Iglesia, como puede verse en el de fines del primer siglo, y mucho mas en todo el quinto. Y si es verdad que al cristianismo se debe el que no sucumbiera con el poder romano el idioma latino, asegurándolo mas la conversion religiosa de los bárbaros, tambien lo es que fué el orígen de la corrupcion de dicha lengua creando muchas espresiones nuevas, introduciendo multitud de voces griegas, infinidad aun mayor de términos procedentes de las naciones bárbaras, é inundando su latin, llamado *baja latinidad*, con palabras y giros estranjeros de las incursiones de godos, vándalos, y mas tarde lombardos.

No por lo dicho se crea que no admiramos y respetamos una lengua que nos recuerda la grandeza del pueblo que la poseía, la ilustracion de sus escritores, la influencia que tuvo en el desarrollo del espíritu humano, el que por ella los pueblos de Europa han podido conocer sus hechos históricos y los antiguos escritos didácticos, y que es el lenguaje de la sagrada religion que profesamos. Conocemos todo el poder de la lengua latina y la veneramos; pero no podemos creer que ella sea la madre de nuestro idioma vulgar y á ella se le deba esclusivamente su orígen, despues de todo lo espuesto, y asegurar el P. Larramendi y otros (1), que el idioma español, abundantísimo, sonoro, majestuoso y lleno de delicadísimas frases, alusiones y adagios, se compone de 13,363 vocablos primitivos y radicales, no habiendo tomado del latin sino 5,385, del vascuence 1999, del griego 973, del hebreo 90, del ára-

(1) Diccionario trilinque.—Palografía española, t. 13.

be 555, y los restantes de lenguas desconocidas hasta ahora (1).

Para creer mas en todo lo espuesto, permítasenos retroceder algun tanto en el curso histórico, y ocuparnos de los gallegos, con el testimonio del P. Sarmiento.

Los pueblos que hoy componen el reino de Galicia, fueron llamados por los griegos *calláicos*, por los romanos *Callæcia*, y despues gallecos, gallegos y Galicia. Silio dice que tenian idioma propio, y aun idiomas diferentes; que eran devotos, religiosos, diestros, y sagaces en consultar á sus dioses; y que usaban en sus diversiones, juegos y fiestas sagradas, de himnos, canto, música y baile, resonando en todos ellos las *cetras* (2), especie de escudos parecidos á las *peltas* de los griegos; comunes no solo á estos, sino á las amazonas, cretenses, macedonios, africanos, y aun á otros, como se comprueba por los siguientes versos:

. . . . *ad ritu moris Iberi*
Carmina pulsata fundentem barbara cetra
Invadit.....

Lo que nos dá á conocer que la *cetra*, á mas de ser arma, era tambien instrumento acrústico que servia para el compás del canto y del baile, siendo dicho instrumento de metal, ó engastado en él algo de metal sonoro, y no de cuero, como algunos autores suponen: y la palabra *bárbara* nos prueba que los versos de los gallegos no eran latinos ni griegos puros. En qué lengua y qué antigüedad

(1) Don Francisco Quevedo y Villegas, en carta que escribe á D. Alonso María de Leiva, dice lo siguiente:

«La habla que llamamos castellana y *romance*, tiene por dueños todas las naciones; los árabes, los hebreos, los griegos. Los romanos naturalizaron con la victoria tantas voces en nuestro idioma, que la sucede lo que á la capa del pobre, que son tantos los remiendos, que su principio se equivoca con ellos.»

(2) Ululanten... Carmina... alterno verbere pedis... ad numerum resonas cetras.

tenian los versos que cantaban y componian los gallegos, es difícil averiguarlo: solo en cuanto al baile y el ruido acompasado que hacian con las dichas armas, el padre Perzon observó alguna semejanza al que tenian los famosos *curetes*.

En las *Reflexiones críticas sobre las historias antiguas*, dice Mr. Fourmont, que los *curetes* eran sacerdotes y sacrifículos, que cuando iban á la guerra, saltaban armados y batian recípocramente sus escudos y dardos, y que de aquel ruido y armonía acrústica tomaron el nombre de *curetes*, palabra originaria de los celtas y griegos, como las voces *cretes*, *cetra* ó *ketra*. Pero si el arma ó broquel llamada *cetra*, como dice el padre La Cerda refiriéndose á un autor antiguo (1), lo tomaron otras naciones de la nuestra, los *curetes* fueron los gallegos; pues á mas de que en Castilla se les nombraba á los asturianos con el mote de *curitos* ó *coritos*, el padre Sarmiento, para atestiguar lo dicho, se espresa en estos términos: «He vivido algunos meses en el Concejo de Llanes en Asturias, y noté que los de aquellos contornos, tan lejos de sentirse de que les llamen *coritos*, hacen vanidad de que solo ellos son los antiguos *coritos* verdaderos.»

En muchos pueblos de España aun se ejecutan unas danzas, comunes en las procesiones religiosas, en donde los danzantes llevan en una mano dos pequeños palos fuertes, de la longitud de un dardo, y en la otra una especie de broquel pequeño, que al tiempo que danzan al son de una flauta y un tambor, baten á compás broqueles con broqueles, palos con palos, ó palos con broqueles; y segun Perzon, dichas danzas son parecidas á las de los *curetes*.

Hay algunos pueblos en Galicia donde todavía se con-

(1) Justino, lib. 44.

serva otra danza entre hombres y mujeres cuando van á algun santuario ó romería, en que cantando coplas al asunto, al son de un pandero y una flauta, siguen bailando todo el camino, renovándose los danzantes cuando se cansan; y en vez de llevar palos ó broqueles para batir el compás, usan un género de instrumento acrústico, llamado por los gallegos *ferreñas* y en Castilla *sonájas*, muy parecido al *sistro* que usaban los sacerdotes de *Isis*, al que muchos llaman *curetes*. El culto á esta Diosa segun Tácito fué tenido en Germania y especialmente entre los suevos; y Mr. Fontenú, comentando á aquel escritor dice, que dicho culto vino á Europa, se estendió por Alemania antes de que penetrasen los romanos, y despues pasó á España; asegurando que los *ceretheos* le trajeron á Creta desde Egipto ó Fenicia, y que estendiéndose por Europa con el nombre de *curetes*, comunicaron á los suevos y celtas dicho culto, y despues á los gallegos en cuyo país se establecieron.

Mr. Fourmont dice, que el orígen del nombre y oficio de curetes debe buscarse en Egipto ó Fenicia; que es originario de *Keretin ó Ceretheos*, llamados en la escritura *Cerethi ó Kerethi*; que habiendo estos poblado una isla le pusieron *Creta*, y que trasladados sus pobladores á diferentes paises se llamaron *curetes ó cretes*.

Sea uno ú otro el orígen de los *curetes*, siempre nos dará por resultado: que estos habitaron en Galicia, que fueron anteriores á los romanos, que sus costumbres aun se conservan, que en dicho reino hablaron diferentes idiomas, y que hoy dia usan uno distinto de nuestra lengua vulgar. Y aun cuando hemos dicho que afirmar hechos por conjeturas es soñar, y que buscar el orígen de las lenguas, es meterse en un laberinto sin salida; podemos afirmar por los datos presentados, que la lengua vulgar castellana es deribada de la griega, y enriquecida con la ará-

biga, latina, y otras lenguas diferentes, sin que de ningun modo deba su orígen á lengua romana. Los romanos pudieron esclavizar á los españoles de su tiempo por la fuerza de sus huestes, mas no la inteligencia de los de ahora por tradiciones parciales hijas de un fervor religioso, disculpable si se quiere, pero no admitido por nosotros cuando se trata de aclarar nuestro brillante pasado.

No hay duda alguna que la música y la poesía, las fiestas y los teatros, sirvieron maravillosamente para aumentar la variedad y riqueza de la lengua griega; que los habitantes del suelo hispano antes que á él viniesen los griegos, tenian cantos propios y variados que suavizaron su idioma y costumbres, y sirvieron para enriquecer el de aquellos, como los suyos para aumentar los nuestros. No la hay tampoco, en que los romanos no tuvieron música propia sino la importada de Grecia y España, como dejamos ya espuesto; que su aficion á las fiestas y juegos escénicos llegó al estremo de que emperadores y miembros de la primera nobleza cantasen y declamasen en públicos teatros; y que los músicos españoles llevados á Roma, introdujeron un gusto especial en el canto, superando á los griegos apesar del tonillo *pingüe y peregrino* que Ciceron les notó.

Como dejamos dicho en otro lugar de esta obra, uno de los medios mas fáciles para la trasmigracion de voces y frases de un idioma á otro, ha sido y es las traducciones, mayormente poéticas, y nuestros cantos en el mismo idioma que se concibieron fueron trasportados á Grecia, dando lugar con ellos á las esclamaciones de Platon (1), y á que despues de las disputas suscitadas (2), se formase un

(1) Platon de leg., lib. 7.
(2) Véase el primer tomo de esta historia, pág. 53.

género de poesía misto de griego, celtívero y vascuence que llamaron *ditirámbico,* ridículo segun los griegos, pero indispensable en las traducciones de las poesías adecuadas á determinadas melodías del suelo hispano.

Segun Juvenal, Estacio, Marcial y otros, los músicos españoles eran los preferidos para cantar en los festines de la nobleza romana: y siendo esto cierto ¿podrá negarse que tuvo nuestra música mayor aprecio en Roma que la griega? Y siendo el idioma latino el mas limitado de los entonces conocidos, y los que le usaban tan apasionados á nuestros cantos ¿podrá ponerse en duda que con la música adoptaron voces y frases de nuestro idioma como lo habian hecho los griegos?

El apacible y benigno clima español, y su suelo hermoso y fertil, han sido el orígen de producir los sublimes ingenios que ha admirado el mundo en las mas bellas y útiles ciencias de la inteligencia humana. Han sido el orígen tambien, de que los españoles escogiesen entre los estrangeros que los dominaron ó visitaron con objeto de enriquecerse, las voces y frases mas dulces y sonoras de sus idiomas, para aumentar el propio, de por sí armonioso y melódico, enérgico y espresivo, por el instinto natural que producian el suelo y clima que habitaban: y todas estas circunstancias han dado á nuestro idioma esa riqueza de palabras tan abundante de vocablos y tan variada de acentos y sonidos; á nuestra poesía tanta espresion y enérgica dulzura; y á nuestra música tanta variedad, sencillez y melancólica alegría. Todas estas causas son las que hacen que aun hoy dia, apesar de nuestra incuria y general deseo de olvidar que somos españoles, sean nuestros característicos cantos admirados y queridos de todos los paises del mundo.

Ciceron ocupándose de la armonía que existia para el

oido en la combinacion de las letras de nuestro idioma, lo denomina idioma libre y soberbio (1). Cárlos V lo calificó del mas apropósito para hablar con Dios á quien las mas veces se le habla cantando. El Abate Pluche asegura que la lengua española, es de las lenguas vivas, la mas armoniosa y la que mas se parece á la rica y abundante griega, así en la diversidad de sus modos y frases como en la variada multitud de sus determinaciones siempre llenas, y en el jiro ajustado de sus cláusulas siempre sonoras (2). Nuestro sábio contemporáneo Martinez de la Rosa, asegura tambien no haber otra lengua que reuna en tan alto grado todas las cualidades esencialmente poéticas, siendo á un mismo tiempo rica y sonora, suave y enérgica, rigurosa y fácil, sencilla en sus construcciones, libre en la colocacion de las palabras, varia hasta lo sumo en sus acentos y sonidos, y apropósito en fin, para cantar todo género de asuntos desde el mas tierno y delicado, hasta el mas elevado y sublime. (3)

¡ Este idioma ha sido desechado en España para la música, y admitido el italiano! ¡ A este idioma se han negado poner melodías varios compositores españoles por miedo de rebajarse! ¡ A este idioma le cerraron sus puertas las clases de canto del conservatorio nacional de música! ¡ Este idioma, en fin, le pospone la aristocrática sociedad española al francés, y antepone el italiano para la música!

Veamos lo que fué nuestra música y poesía para el mejoramiento de los idiomas francés é italiano.

Dice nuestro amigo el distinguido arqueólogo don Ba-

(1) Aures quarum est judicium superbissimum. *Orat. núm.* 44.
(2) Espectáculo de la Naturaleza. Tomo X.
(3) Obras literarias. Tomo 1.º París 1827.

silio Sebastian Castellanos, refiriéndose á otros autores (1), que cuando los árabes se apoderaron de España, teniamos ya poesía antigua y moderna; el laud del trobador sonaba entre manos hábiles, los cantos ya solemnes ya populares hacian las delicias del pueblo, no suspendiéndose para enpuñar el escudo y el lanzon, sino que al contrario, á los cantos de fiesta sucedieron los marciales, y los religiosos se enriquecieron con las inspiradas trovas de los defensores de la religion. Que invasores y naturales cantaban, y si bien sus canciones tenian un orígen y obgeto enteramente diferentes, la poesía española se engalanaba con las ricas inspiraciones de unos y otros. Que la galantería, alma de la poesía y de la música de los siglos medios, se habia entronizado ya en España en la corte de los últimos reyes godos, y la mujer era en nuestro suelo un obgeto de adoracion mundana ante cuyas aras el español quemaba con profusion el suave y balsámico incienso; como lo comprueban los antiguos romances de la *Cava y don Rodrigo*, la galantería de los caballeros cristianos citados en el romancero del Cid, y la de los árabes despues de dominar la España.

La música, poesía y demas ciencias españolas, adquirieron nueva vida y un grande impulso con la proteccion especial de nuestros nuevos dominadores, pues no solo crearon la rima tan distinta de la griega y latina, reformadora de la poesía moderna en toda Europa, sino que por los años 170 de la égira, los califas Harum Errassid y su hijo Almamum, hicieron de la corte de Córdoba una nueva Atenas, fundando los famosos certámenes retóricos y poéticos (2) que se celebraban durante un mes en la gran pla-

(1) Glorias de Azara. Discursos históricos y arqueológicos.
(2) Asensio. Ensayo sobre la lengua y gramática árabe.

za de *Okaz,* en donde era coronado el retórico ó poeta que en concepto de los inteligentes habia sobresalido (1).

Estas fiestas literarias y artísticas de los árabes, tan adecuadas al carácter é instinto poético de los españoles, despertaron su abatido espíritu, y fueron la causa principal de los progresos de nuestra lengua vulgar, avasallada largo tiempo por los estudios y austeridad de la latina, no muy á propósito para inspirar al pensamiento nacional imágenes de gloria, de amor y de entusiasmo.

Los estudios en lengua latina, que no eran referentes á nuestra religion católica, daban solo á conocer las glorias de los que fueron nuestros dominadores, y las doctrinas de sus grandes hombres, hacian salir de las cátedras de enseñanza, esclava la inteligencia y amenguado el espíritu patrio.

Las fablas y cantares de los juglares y trovadores fueron la escuela verdadera del pueblo hispano; en ella aprendió su gloriosa historia, conoció las grandes hazañas de sus héroes, las victorias de sus huestes, los sentimientos

(1) Tomamos de las *Glorias de Azara,* el ceremonial del premio que se daba á los literatos y poetas que vencian en los certámenes de Córdoba, traducido por don José Abascal de un códice árabe existente en el Escorial, y es como sigue:

«Designado por los sabios *Gadíes* el que merecia el premio, se publicaba; y llamándole por su nombre, se le coronaba de flores y laureles por mano del Emir, Wacir, ó persona mas condecorada que hubiese en la reunion. En seguida el *Mustif* hacia una plegaria á Alá dándole gracias por el talento de que habia dotado á aquel creyente, si lo era, y si era infiel (pues en estos certámenes se admitian á los cristianos) suplicándole le hiciere conocer su error y le tragese á la verdadera ley. Hecho esto se hacia subir al vencedor coronado, sobre un carro triunfal, y paseándole por las principales calles de la ciudad, se le conducia al Alcázar del soberano, el que le premiaba con un rico turbante y una sortija ó anillo de plata que él mismo ponia en el dedo índice del vencedor. Saliendo del Alcázar, se dirigia el triunfo á la mezquita, y quedando á la puerta el boato triunfal, entraba en ella el agraciado con los sàbios jueces, y puesto de rodillas en tanto que el gran *Mustif* entonaba una reverente *azalá* (oracion), ofrecia á Alá todos los honores como recibidos por su gran poder poniendo la corona en el suelo en señal de humildad. Terminada esta ceremonia salia de la mezquita, y poniéndose el turbante espresado volvia á subir al carro, que entonces estaba adornado de flores si era poeta, y era conducido en triunfo á su casa en la que le visitaban los sábios *Muslimes*: desde el *alminar* se publicaban sus nombres.»

nobles y religiosos de sus antepasados, y el deber de defender la libertad de su patria sacudiendo el yugo de sus opresores.

Si en el siglo IX los eruditos escribian en latin sus libros y tratados, apesar de tener por idioma el llamado vulgar, los cantares en esta lengua que eran escuchados con entusiasmo, estendidos por todos los confines de España y aplaudidos y protegidos por todas las clases de la sociedad, oscurecieron tan serviles obras de imitacion, y abrieron paso á la regeneracion del pensamiento nacional.

La hermosa y rica lengua vulgar castellana debió su perfeccion y encumbramiento á la música y poesía; á estas dos inseparables hermanas debió tambien el pueblo su instruccion, por ellas se abrieron los palacios de los reyes y ricos hombres á los talentos sin distincion de clase, el estudio de las ciencias y las artes fué mas general, y el espíritu patrio volvió á renacer con su hidalguía proverbial y su valor indisputable.

La aficion del pueblo á los cantos apasionados y sencillos, que al mismo tiempo que le instruian, consolaban su espíritu, calmaban sus fatigas, y le inspiraban sentimientos nobles, volvió á crear sus antiguos cantores populares, y los llamó *juglares*.

Los príncipes y ricos hombres, tanto por su instinto natural, cuanto por conocer que las academias y certámenes de los árabes, y el espíritu poético que en ellos se desarrolló al establecerse en España, eran un arma de atraccion para conquistar voluntades que en tantos siglos de sangrientas luchas no habian podido ser vencidas, admitieron á los juglares en sus palacios y castillos feudales donde eran obsequiados con esplendidez, y se dedicaron con entusiasmo al estudio de la música y poesía en idioma vulgar.

De esta aficion y estudio resultó, el que perfeccionados los cantos primitivos nacidos del instinto popular, adquiriesen ideas mas elevadas y pensamientos mas escogidos, y que los cantores y poetas de estas composiciones se diferenciasen de los juglares denominándose *trovadores*. Cuando aquellos sobresalian entre los demás por la escelencia de sus composiciones, eran elevados al puesto de estos, y premiados por los reyes y grandes señores, como sucedió con Domingo Abad de los Romances y Nicolás de los Romances, á quienes les asignó el santo rey don Fernando, tierras y haciendas en el repartimiento de Sevilla, segun Ortiz de Zúñiga; y de este modo, el talento y la aplicacion se hermanaron y confundieron con la nobleza y la opulencia, bajo el nombre de trovadores, y á los juglares sucedieron los ciegos de nuestros dias.

La poesía vulgar así desarrollada, fué adquiriendo cada dia mas entusiastas prosélitos estimulados por los adelantos de los árabes, fijó de una vez el idioma castellano, y desterró el latino en el reinado de San Fernando, y mucho mas en el de su hijo don Alonso el Sabio.

Desde esta época, ya no se dividió la poesía en latina y vulgar, sino en vulgar y erudita; quedando la primera como esclusiva del pueblo que la creó, y la segunda, derivada de la primera pero enriquecida por el estudio, de los sabios y eruditos que la denominaron *Gaya ciencia*.

Dueños los árabes de casi toda la península y creadores, se puede decir, de la ciencia gaya, cifraron toda su gloria en aficionar á los españoles á su literatura y poesía nacida tambien en España; y lo consiguieron de tal modo, que varios escritores de aquel tiempo se quejaron amargamente del entusiasmo que habia entre los cristianos por estudiar la lengua árabe, como dejamos ya dicho.

En Aragon y Cataluña, aunque duró menos tiempo la dominacion musulmana que en el resto de la nacion, dejó sin embargo en su suelo tan arraigados sus conocimientos poéticos, que ellos fueron el cimiento glorioso de los célebres cantos provenzales de quien se hizo discípula toda Europa.

El conde de Barcelona Raimundo Berenguer III, cuyo palacio era el asilo de la *Gaya ciencia*, y él uno de los mejores trovadores de su época, adquirió los estados de Provenza el año de 1112 por su enlace con doña Dulcia, heredera de ellos; y desde esta época se llamó Provenza á todos los pueblos dominados por Berenguer, y provenzal el idioma catalan que depuró y perfeccionó el que antes usaban los habitantes del Languedoc, Rosellon y Provenza, segun Mr. Bouche (1).

La córte de los Berengueres, centro de los trovadores españoles, hizo del idioma provenzal la lengua de los eruditos y los poetas, enriqueciendo con ella á la francesa é italiana segun varios escritores (2).

Fontanini asegura que los provenzales recibieron el arte de los españoles bajo cuyo dominio estuvieron ciento treinta y cinco años (3): el abate Massieu dice que la rima la recibieron los franceses de los españoles (4): Huet y Quadrio afirman lo mismo (5): Redi y el Conde Ubaldin manifies-

(1) Historia de Provenza, tomo I, lib. 2. cap. 6.

(2) Bembo. *Delle prose*, lib. 1.—Varchi. Dial. l' Ercol.—Ducange. *Glos. lat. im præfac.*

(3) Lib. cap. 22.

(4) «Los españoles fueron indudablemente los primeros que la tomaron de los árabes. Tolon y Marsella, por la comodidad de sus puertos, nos la trajeron de España con el comercio. Como ellos han tenido siempre el espíritu de invencion, y están llenos de aquel fuego que exige el entusiasmo poético, se sirvieron últimamente de las ventajosas disposiciones que les proporcionaban la naturaleza y el clima. Ellos fueron los primeros europeos que publicaron con felicidad obras rimadas en lengua vulgar, lo que dió motivo para tenerles por inventores de la rima.» *Historia de la Poesía francesa por el Abate Massieu.*

(5) Tomo VI, lib. I, pag. 229.

tan que los trovadores provenzales pusieron en tanto lustre y aprecio su lengua, que era entendida y usada tanto en Francia como Inglaterra é Italia (1): el cardenal Bembo nos dice, que no solamente los toscanos tomaron de los provenzales muchas voces y algunos modos de hablar, sino que tambien les hurtaron muchas frases, sentencias, asuntos de canciones y versos enteros (2): gran número de escritores tanto franceses como italianos y españoles, segun el abate Andrés, hablan de cinco versos de Mosen Jordi, poeta valenciano del siglo XIII, traducidos literalmente por el Petrarca (3): los trovadores españoles que Ramon Berenguer llevó con su comitiva á Italia cuando fué á visitar al emperador Federico I, por los años de 1162, no solo fueron colmados de honores por este soberano y aficionada su corte á los cantares provenzales como dejamos dicho en el segundo tomo de esta historia, sino que el mismo emperador compuso por primera vez los versos siguientes:

Plasmi cavalier francéz
  E la dona catalana.
E l' ouvrar de Ginoéz
  E la cour de Kastellana.
Lou cantar Provenzaléz,
  E la danza Trevisana.

(1) Redi. *Annot. Bac. Tosc.*—Ubaldin. *Vida de Barberino.*
(2) Pros. I.
(3) Versos de Mosen Jordi.

E non he pau, é no tinch quim guerreig,
Vol sobrel cel, e nom movi de terra,
E no estrench res, é tot lo mon abrás
Oy he de mí, é vull altri gran be,
Si no es amor, ¿donchs açó que será?

El soneto 150 del Petrarca empieza por este último verso:

S' amor non che dunque é quel ch' io sento?

y en el 103 pone los otros cuatro intercalados:

Pace non trovo, e non ha da far guerra;
E volo sopre 'l cielo, e giaccio in terra;
E nulla stringo, e tutto 'l mondo albraccio;
Ed ho in odio me stesso, ed amo altrui.

E lou cors Aragonéz,
E la perla Juliana.
Las mans é cara d' Angléz
E lou doncel de Tuscana (1).

Es pues indudable, tanto por lo espuesto, como por lo que aseguran Bastero, Lampillas, Escolano, Capmany, Rignier, Nostrademus, Masdeu, Andrés, Pitton, Millot, y otros reputados autores, que nuestra poesía fué madre de la francesa é italiana; el orígen del perfeccionamiento en ambos idiomas; la mas á propósito entre todas las lenguas para espresar los afectos de la música; y el lenguaje de los catalanes, aragoneses y valencianos, segun Velazquez, el vulgar mas antiguo de Europa (2); y segun otros autores, las poesías españolas mas antiguas, están escritas en esta lengua que ni es latina ni árabe.

Cortamos aquí el asunto, y cesamos de hablar de las escelencias musicales de nuestro idioma vulgar, no por falta de materia y de autoridades de primer órden que pudiéramos aducir en apoyo de nuestra opinion, sino porque consideramos que nos hemos estendido en demasía, y tememos abusar de la bondad de nuestros lectores.

(1) El obispo de Astorga, Torres Amat, tradujo al castellano dicha composicion del modo siguiente:

Me place el noble francés
Y la mujer catalana,
El artista genovés
Y la córte castellana;
El canto provenzalés
Y la danza trevisana;
Amo por rostro al inglés,
Por mozuelo al de Toscana,
Por talle al aragonés,
Y por amiga á Juliana.

(2) Orígenes de la poesía.

HISTORIA

DE LA

MÚSICA ESPAÑOLA.

TOMO IV.

CAPÍTULO XXIII.

El maestro don José de Torres.—Su imprenta de música.—Sus obras.—Época en que fué nombrado maestro de la real capilla.—Proteccion de la reina á Felipe Falconi.—Traslacion de los oficios divinos de la capilla de S. M. á la de la calle del Tesoro.—Disensiones de Torres y Falconi y sus causas.—Nombramiento de maestro supernumerario á favor de Francisco Corselli.—Muerte de Torres.—Corselli maestro en propiedad.—Epoca del nombramiento de don José Nebra para la plaza de primer organista de la Real Capilla.—Abandono en la música de la capilla de S. M.—Causas de este abandono.—Farinelli.—Princesa doña Bárbara.—Entusiasmo por la música de cámara.—Domingo Scarlatti.—Opera española de Nebra.—Sus resultados.—Oratorios sagrados.—Villancicos.—Colegio de música de San Leandro en Murcia.—Fundacion del cardenal Belluga.

En el año de 1697 era ya organista de la real capilla de Carlos II el esclarecido maestro don José de Torres, hombre de vastos conocimientos en la música, y gran emprendedor de toda clase de trabajos pertenecientes al arte; pues no solo construyó tres claves que llamaron la atencion de los inteligentes, sino que estableció en Madrid la mejor imprenta de música que hubo en su tiempo, imprimiendo en ella, entre otras varias obras, los *Fragmentos músicos* de Fr. Pablo Nasarre en 1700, sus *Reglas de acompañamiento* en 1702, y un libro tambien suyo con siete misas, cinco de ellas á cuatro voces, una á cinco y otra á seis, un oficio de difuntos y *Asperges y Vidiaquan* para los dos tiempos del año, dedicado al rey don Felipe V, en gracia sin duda del privilegio que le concedió, pudiendo entrar sin pago de derechos todo el papel que necesitase para su imprenta.

Las obras orgánicas de Torres son de un mérito especial, tanto por el gusto esquisito de sus melodías y modulaciones, cuanto por revelar en ellas su gran saber en el

contrapunto y su superioridad en el difícil instrumento para que fueron escritas. Pero si muchas de sus primeras composiciones de capilla, que aun se conservan, manifiestan la hábil pluma que las escribió y el genio sublime que las creó, en no pocas de las últimas se nota una pobreza de ideas y un laconismo en su todo, que hacen dudar puedan ser parto de un mismo ingenio tantas bellezas y tan monótonos pensamientos (1).

Tal vez hallemos las causas de estas notables diferencias en el amor propio resentido, como vamos á manifestar.

En la servidumbre que la reina doña Isabel de Farnesio trajo de Parma, se hallaba muy protegido por esta señora el maestro Felipe Falconi, cuyos escasos conocimientos en el arte, y el hallarse reinando el desgraciado don Luis I (2), fueron causa de que no se le nombrase maestro de la real capilla al fallecimiento de don Sebastian Duron, y sí al distinguido primer organista don José de Torres el año de 1724, con la dotacion anual de diez y seis mil quinientos reales. Pero si Falconi no ocupó dicho magisterio, en cambio en 1726 se le confirió el de maestro director de las obras italianas que se ejecutaban en el real palacio; se le designó para acompañar á SS. MM. en el viaje que hicieron á Badajoz, Sevilla, Granada y otras partes, el año de 1729 con motivo del casamiento del Príncipe de Asturias

(1) Contestando el organista don José Nebra al cardenal patriarca de las Indias sobre el mérito de las obra. que existian en el archivo de la real capilla, dice, con respecto á las de Torres, con fecha 19 de julio de 1751, lo siguiente:» Emmo. Señor: Obedeciendo á V. Emma, con la exactitud que debe mi respeto y mi obligacion, digo: Que las obras del difunto maestro don José Torres las escribió haciendo mérito el ser sucinto ; y no obstante la brevedad, tienen el fondo de música que con tanta justicia admiran los profesores. En la lista que presenta don Francisco Corselli de este autor, hay algunos Psalmos de vísperas, un oficio de difuntos, y una misa, mas armoniosa y festiva que las otras etc. etc.

(2) Luis I, hijo primogénito de Felipe V y Margarita Luisa de Saboya, fué proclamado rey de España, por abdicacion de su augusto padre, el dia 7 de enero de 1724, durando su reinado solo ocho meses, por sobrevenirle una enfermedad de viruelas que lo condujo al sepulcro el dia 17 de agosto del mismo año á los 17 de su edad. Volvió á subir al trono Felipe, y siguió reinando hasta el año de 1746 en que dejó de existir.

don Fernando con la infanta de Portugal doña Bárbara, asignándole la dotacion de veinte y dos mil reales anuales; y al regreso de la corte á Madrid en 1732, se le conservó dicho sueldo con la obligacion de suplir al maestro Torres en ausencia y enfermedad.

La insuficiencia de Falconi en el arte dió lugar á que se mandase venir de Parma, para la enseñanza musical de los reales infantes y la direccion de las óperas y conciertos de cámara, al italiano Francisco Corselli; conservando á Falconi la plaza de maestro suplente de la real capilla, con un sueldo mayor que el que disfrutaba el maestro en propiedad y rector del colegio de niños cantores.

Semejante proteccion á un hombre sin mas méritos que el de ser estranjero, y el traer de Italia un profesor para la enseñanza de las personas reales, con menoscabo de los maestros españoles, y mucho mas de los que existian en el real palacio, hicieron decaer el ánimo de Torres, y sus obras llevaron en su desaliño y concisos pensamientos, el sello de lo que pasaba en el corazon de un artista pundonoroso y de relevante mérito. Nos afirma mas esta creencia el que habiendo sido nombrado en 19 de junio de 1738 maestro supernumerario de la real capilla don Francisco Corselli, á mas de estar Falconi, y con la dotacion igual á la de Torres, éste dejó de existir á los quince dias despues, con solo ocho de enfermedad.

Comentar sucesos de que ningun autor se ha ocupado hasta el dia, solo por lo que arrojan de sí los hechos históricos, tal vez parezca á algunos de nuestros lectores una inconveniencia, mirando bajo distinto prisma que nosotros la proteccion de nuestros reyes á todo lo estranjero, particularmente en el reinado á que hacemos referencia. Sabemos como el que mas que el arte no conoce patria, y que el talento pertenece á todas las naciones: pero tambien

creemos que las naciones no deben arrojar de su casa á los talentos propios para dar posesion de ella á los estraños, máxime cuando estos no superan á aquellos; y que siendo los reyes los padres de sus pueblos, deben ser, ante todo para sus hijos, si por sus hechos y obras son dignos de aprecio y proteccion. Si los artistas españoles de reconocido mérito no encuentran amparo en sus soberanos y prohombres, ¿quién se lo dará? ¿No es mengua para una nacion como la española, el que se hayan espatriado tantos genios que con sus luces han esclarecido las ciencias y artes de otros paises, por verse postergados en su patria á medianías estrañas y aventureras, que no han dejado en pos sino el rastro del favoritismo ridículo que en tan desgraciada opinion nos ha puesto para con la Europa culta? ¿Qué notabilidades estranjeras con respecto á música ha patrocinado España que la hayan ilustrado, y hayan dejado con sus obras un nombre y una fama como la de Lulli y Cherubini en Francia, y Ramos y Salinas en Italia? Ninguna. Intrigas; he aquí las dotes protegidas: adulacion; he aquí el saber premiado.

De resultas del incendio acaecido en el real palacio el dia 24 de diciembre de 1734, se trasladó la celebracion de todas las funciones y oficios divinos á la capilla de la calle del Tesoro, cuando no asistian á ellos SS. MM., y asistiendo, se celebraban en la iglesia del monasterio de San Jerónimo: durando esta costumbre hasta noviembre del año 1764, en que Carlos III se estableció en el palacio que hoy existe.

Las pocas obras de música eclesiástica que se libraron de las llamas; las contínuas funciones de iglesia que habia, tanto en una como en otra capilla (1), y el nombramiento

(1) El estraordinario trabajo que pesaba sobre los profesores de música de la capilla de S. M. haria se aminorasen las fiestas religiosas que tenian lugar en el real sitio de Aranjuez; pues consta en las Gacetas de varios años del reinado de Felipe V, que en dicho real sitio se celebraban con música de capilla los dias de San Felipe y Santiago, la Santa Cruz, la Ascension y su hora, Pentecostés y otras; y despues del año de 1735 no hemos

de Falconi para suplente de Torres; hicieron que éste pidiese al patriarca de las Indias el que Falconi le ayudase tambien en las composiciones religiosas que habian de hacerse para el mejor servicio del culto y de S. M. De esta peticion se suscitaron contestaciones desagradables entre uno y otro maestro, en las cuales llevó la peor parte Torres, por carecer del influjo de su suplente; y aunque pudo lograr se le mandase escribir á Falconi para la capilla, fué tan malo lo que éste escribió, y las disensiones que entre ambos continuaban tan del desagrado de S. M., que se creó la plaza de maestro supernumerario para Corselli, con la obligacion de que dirigiese las funciones de iglesia que se dieran en San Jerónimo.

Esta determinacion por parte de S. M. acabó, sin duda alguna, con la existencia del infortunado Torres el dia 4 de julio de 1738; y el dia 5, fué nombrado Corselli maestro en propiedad con el uso de uniforme de compositor de cámara, y el sueldo anual de treinta y ocho mil trescientos cuarenta reales, conservando el cargo de maestro de las reales personas (1).

visto nada referente á ellas y sí solo á la funcion del Corpus.—Conservamos una lista original de los profesores de música que iban á la jornada de Aranjuez, concebida en estos términos: «Lista de los ministros y dependientes de la real capilla que deben ir al sitio de Aranjuez para servir á SS. MM. y Altezas en la próxima jornada del dia 19 del mes de abril de 1724.—Dr. Alvaro de Mendoza, capellan mayor.—El P. Juan Marin, confesor del Rey.—El P. Ignacio Laubrusel, confesor de la Reina.—Seis capellanes de honor para decir las misas á sus Majestades y Altezas.—Cuatro ayudas de oratorio, y cuatro mozos para los cajones de los ornamentos.—Música.—Don José de Torres, maestro de capilla.—Don Estévan Pascual, capellan de altar.—Don Juan Vidal, id.—Don Juan Ruiz Rosado, id.—Don Matheo Cabrer, bajo.—Don Francisco Larraz tenor.—Don Andrés Moreno, contralto.—Don José Gutierrez, tiple.—Don Estévan Canal, tenor.—Don Nicolás Humanes, bajo.—Don Ignacio Perez, organista.—Don Pedro Peralta, arpista.—Don Francisco Fleuri, violon.—Don Antonio Milani, violin.—Don Jaime Jaco, id.—Don Gabriel Terri, id.—Don Francisco Gutierrez, id.—Don Josef Gesembech, oboe.—Don Antonio Lorita, bajon.—Dos niños cantores del colegio.—El organero con el órgano.—El entonador del órgano.—Un furrier.—Dos sacristanes con los ornamentos de capilla.—El maestro de ceremonias.—Madrid á 11 de abril de 1724 —Don Alvaro de Mendoza Camaaño de Sotomayor.»

(1) Las obras que aun se conservan de don José de Torres en los archivos de la real capilla de S. M., son las siguientes: Misa á 8 con violines y clarin, su título *Velociter currit*,

Por real órden de 22 de mayo de 1724, pasó de la iglesia de las descalzas reales de Madrid á ocupar la plaza de primer organista de la real capilla, el justamente célebre don José Nebra, quien á la muerte de Falconi acaecida en 11 de abril de 1739, y un favor especial á Corselli, ocupó interinamente el magisterio, por el escesivo trabajo que sobre sí tenia aquel maestro con las contínuas fiestas y conciertos dados por Farinelli en la cámara de Felipe V, para atenuar la tristeza y melancolía que tan fuertemente se habian arraigado en el ánimo de dicho soberano.

Segun el doctor Burney (2), encontrábanse reunidas en la voz de Farinelli, las circunstancias de fuerza, dulzura y

año de 1727.—Otra á cuatro y á 8 con violines, *Lexem pone mihi domine*, 1727.—Misa á 8 con violines y clarin; *supertonos*, 1732.—Misa breve á 8 con violines: *Cibavit eos*, 1733. —Misa á 5 con violines, oboes y clarines: *Omnis spiritus laudet Dominum* 1725.—Misa á 8 con violines y oboes: *Cantemus Domino*, 1724.—Misa á 8 con violines y oboe ad placitum: *Ludovicus primus*, 1724.—Misa á 8 con violines y oboes: *Annuntiate nobis*, 1722.—Misa á 12 con violines, oboes y clarines, primero y segundo coro obligados: *Iste confesor*, 1727.—Misa de difuntos: *ad exequias Ludovice primi*, 1725.— Cuatro secuencias: de Dolores, 1737: de Resurreccion, 1727: de Pentecostés, 1726: y Corpus 1727: todas á 8 con instrumentos.—Himno del Espíritu Santo á 4 voces solas.—Tres cuadernos de canto llano de varios himnos.—Vísperas de los santos á 8, con violines, oboes, clarines y trompas, 1734.—Tres salmos *Dixit dominus*, el uno á 8 con violines y oboes, primer tono; el otro tambien á 8 con violines y clarin, quinto tono: y el otro á 5, con violines, viola, oboe y clarin, 1726.—Dos *Confitebor tibi domine*, ambos con instrumentos; el 1.° del año 1718 y el 2.° de 1726.—Tres *Beatus vir*, el uno á 5 con violines y oboes, llamado *Laberinto*, y los otros dos á 8 con violines y oboes.—*Laudate pueri dominum* á 8 con violines y oboes, 1729.—Credidi á 8 con violines y oboes.—Tres *Laudate Dominum*, todos á 8, los dos con violines y oboes, y el otro con violines y clarines: uno 4.° tono punto alto; otro 3.° tono, y otro 6.° tono punto alto.—Cinco *Magnificat anima mea*, tres á 8 con violines y oboe, otro con el título de *Benedicite lux et tenebre Domino* con violines y oboes, 1734 y el otro sin año,—Cuatro *Legatus sum*, tres á 8 y uno á 5 con instrumentos.—Cuatro *Lauda Jerusalem*, uno á 5 y solos con instrumentos, 1734; los otros á 8 con instrumentos, 1738. —Completas á 8, 1719: instrumentadas por Corselli.—Id á 8, 1834: Id brevísimas, 1734.— Dos *Tedeum Laudamus* á 8.—Un invitatorio festivo á 8.—Dos misereres á 4 con violines, 1738.—Tres letanías de N. Señora á 8 y á 4.—Dos salves á 8, 1734.—Invitatorio de difuntos á 8 con violines y flautas; acompañan á este un salmo *Domine ne infurore*, á 8 con violines: un *Parce mihi Domine* á 4 con violines: un *Homo natus de muliere* con 8 violines: y un *Todet animam meam vite mee* á 8 y tercer coro ad placitum, 1729.—Invitatorio de difuntos á tres coros con violines, flautas y sordinas: á este acompaña el salmo *Domine ne infurore* á 12, con violines y flautas, 1744.—Tres lamentaciones con violines, flautas y violon, 1726.—Tres libros de Facistol.

(2) Jhe present state of music in France and Italy.

medida, con un método á la vez gracioso, tierno y de una admirable ejecucion; siendo superior à cuantos cantores se habian conocido antes de él, y embelesando y dominando á todos cuantos le oian, ya fuesen sabios ó ignorantes, ya amigos ó enemigos.

Este célebre cantor italiano, cuyo verdadero nombre fué el de Carlos Broschi, nació en Nápoles el año de 1705, y las primeras nociones de música las debió á su cruel padre, que viendo las disposiciones estraordinarias que poseia para el canto y la dulzura y estension de su voz, con un amor paternal inhumano y bárbaro, quiso hacerle duradera su fortuna ultrajando en él á la naturaleza.

Prohibido en los Estados pontificios el que las mujeres cantasen en los teatros, hasta el reinado de Pio VI que levantó semejante prohibicion por empeño de su sobrina la princesa Braschi, el padre de Farinelli dedicó á éste á la carrera teatral bajo la direccion del maestro Pórpora; oscureciendo el joven cantor en poco tiempo á los mas afamados de Italia, como Ellísi, Guizzielli, Nicolini, y Cafarelli; asombrando á la córte de Viena en tres épocas distintas que fué á ella; y produciendo en Londres en los años de 1734, 35, 36 y parte del 37, casi los maravillosos efectos que cuenta la antigüedad de Timeteo y Terprando.

En 1738 fué llamado Farinelli á la córte de Madrid, con objeto de probar si los encantos de su voz podrian distraer á Felipe V y aliviar sus dolencias; y en efecto, el canto de este privilegiado genio, segun se cuenta, obró tales milagros en la salud del regio enfermo, que se le asignaron cuantiosas rentas, solo por ejecutar todas las noches cuatro arietas designadas por S. M. entre las muchas que le habia oido.

La princesa doña Bárbara, esceleute profesora y compositora, se aficionó de tal suerte al canto de Farinelli, que

no se pasaba dia sin oirle cuando menos dos veces; una en la cámara real, y otra en los conciertos y academias que se daban en sus habitaciones, donde se ejecutaban las obras de David Perez, muy querido en la córte del rey su padre Juan V de Portugal, las de su maestro Scarlatti y las de Corselli, escritas espresamente para estas reuniones, y muchas composiciones de la princesa.

El palacio de los reyes de España se convirtió en templo de la musa Euterpe; las reales personas y los cortesanos no pensaban en otra cosa que en cantar y tocar para someterse á la direccion de Farinelli, Corselli, ó Scarlatti: el que no poseia alguna de estas dos habilidades, hacia un papel muy secundario en la córte; quien no recibia lecciones de alguno de los tres héroes filarmónicos, no pertenecia al buen tono, ni su voto en la materia tenia fuerza y valor; y el asilo protector de las artes y ciencias nacionales, centro de la grandeza española, cifró su patriotismo en hablar francés, cantar en italiano, proteger á cantantes y maestros estranjeros, valerse de los profesores españoles como instrumentos mecánicos, ó máquinas impulsadas por estrañas inteligencias, y dejar el gobierno de la nacion en manos de la desgraciadamente célebre princesa de Ursinos, como lo habia estado antes en las del cardenal Alberoni.

Aun que Scarlatti ocupaba un puesto distinguido en la corte, el alma y vida de ella, en esta época, eran Farinelli y Corselli: el uno por su privilegiada voz y modo de cantar, y el otro porque, á mas de su mérito como compositor, reunia á su agradable voz de tenor y su habilidad en el clave y violin; para cuyo instrumento escribió varias sonatas de grande efecto, una arrogante y hermosa figura, y un trato fino y galante, que le valieron las simpatías de reyes y cortesanos, especialmente entre el bello sexo. En todos los círculos de la buena sociedad, en las reuniones

particulares, en los teatros y paseos, Farinelli y Corselli eran la conversacion predilecta y los personajes mas distinguidos de Madrid. Se peinaba, se vestia y se cantaba á lo Farinelli; se andaba, se hablaba y se tocaba el violin á lo Corselli. Si protegido estaba el uno por la princesa de Asturias, no lo era menos el otro por la reina Isabel Farnesio: si el canto del uno entusiasmaba, las composiciones del otro encantaban.

Interin iba en progresion ascendente el entusiasmo palaciego por la música de cámara, la de la real capilla se hallaba en el mas deplorable abandono; pues aun cuando don José Nebra, por condescendencia, desempeñaba las veces de maestro, no teniendo otra obligacion como organista que la de asistir á las funciones de Cortina y Cancel que por turno le tocaban (1), no tenia la autoridad suficiente para reprender á los profesores sus faltas de asistencia, su poca compostura durante los divinos oficios, y su menos esmero en el desempeño de sus cometidos. Sin jefes autorizados dichos individuos, conociendo estos el gusto dominante de los soberanos, y el descuido con que se miraban las obras eclesiásticas, se abandonaron á una reprensible inercia, aunque disculpable en parte, por ser alentada de los mismos que debian corregirla.

(1) *Decreto del Patriarca de las Indias.*—«Habiendo entendido con justificacion de informes que, no obstante lo dispuesto por la nueva planta, despues de su justificacion ni antes de ella, sirvieron los organistas de la real capilla, nominados primeros, sino los dias que se llaman de Cortina y de Cancel, y los segundos alternando por semanas en los demás dias ordinarios; Y atendiendo á que la clase de los primeros siempre quedaria perjudicada haciendo semana con los segundos, además de la obligacion de servir los dias de Cortina y Cancel, por lo que sin duda no se ha observado en esta parte la nueva planta, hasta la declaracion de ella, que últimamente hicimos: Mandamos que don Ignacio Perez y don José Nebra, organistas principales, sirvan solo los dias de Cortina y Cancel; y los organistas segundos, don José Sanchez y don Pedro Cifuentes, por semanas, los dias ordinarios, como antes se ha ejecutado; y para que así se observe respectivamente por cada uno, se lo hará saber á los cuatro organistas un furrier de la real capilla, pasando luego este decreto al puntador para su cumplimiento en la parte que le toca. Real sitio del Pardo 18 de enero de 1739.--El patriarca de las Indias.--Al receptor don Francisco Baron.»

Escasos los archivos de buenas obras de música por el incendio ocurrido, y sin tiempo Corselli para hacer otras, tanto por el trabajo asíduo que le daba la cámara de S. M. y la enseñanza de los señores infantes, como por tener que seguir á la córte en sus jornadas á los sitios reales, tuvo que valerse de Nebra para que éste comprara la obras de don José de Torres á sus hijos herederos, y de don José Cañizares, para que hiciera lo mismo con las de Falconi: y estas composiciones se estuvieron ejecutando en la real capilla hasta el año de 1751 (1), con menosprecio de los profesores que las ejecutaban, por lo muy oidas de unas, y lo muy malas de otras, y con sentimiento de los verdaderos maestros españoles.

Un hombre del talento y conocimiento de don José de Nebra no podia ver impasible semejante órden de cosas; y el nombre de su patria, el decoro nacional de su profesion, y el amor propio resentido por el poco aprecio que de su persona se hacia, le decidieron á escribir; no para las fiestas de la real cámara en donde no tenia cabida, ni pa-

(1) En la respuesta que dió Corselli al cardenal Mendoza patriarca de las Indias, fecha 22 de junio de 1751 sobre los papeles que existian en el archivo de la capilla, entre otras cosas, se lee lo siguiente: «Habiendo yo sucedido en el magisterio al difunto don José de Torres por gracia de S. M. el señor rey don Felipe V (que de Dios haya) y en la Rectoría del colegio de niños cantores; con la órden que tuve de V. Emma. fué para entregarme de los papeles que se discurrió ser pertenecientes á la real capilla, y hallé que sus herederos se habian quedado con la entera posesion de ellos, dándome por motivo que su padre habia costeado el papel, y que los demás maestros antecesores habian practicado lo mismo, aun habiéndoseles suministrado el papel, y que esta misma razon habian dado á V. Emma., quien se sirvió de hacérmela comunicar por el secretario don Pedro Martinez de la Mata. Viendo yo esto, y no hallándome con obras ningunas, proporcionadas al estilo y método de la real capilla, y estando siguiendo las jornadas con motivo de la honra que yo tenia de enseñar á los serenísimos señores infantes, me ví precisado para dar el debido cumplimiento al culto de la real capilla, hasta poder formar el surtido necesario de mis obras, (cuyos materiales han sido hasta ahora de mi costa), de comprar todas las obras del maestro don Felipe Falconi (que Dios haya) por medio de don José Cañizares, como consta de una carta suya de lo que las ajustó y las pagué, y una porcion de las que se pudieron adquirir de don José de Torres, como tambien consta de una minuta que tengo de propio puño de don José Nebra de lo que me costaron... etc.»

ra la real capilla sin habérselo mandado ni tener obligacion de hacerlo; sino para el teatro español, arrostrando todo género de dificultades y obstáculos, con una fé digna de eterna gloria. Sin cantantes que superasen á los italianos predilectos; sin proteccion de la corte, y sin contar con mas ausiliares para el buen éxito de la produccion, que el mérito intrínseco de ella, puso en escena en el teatro del Príncipe, su ópera española titulada: *Cautela contra cautela ó el rapto de Ganimédes,* á principios del año 1745; con general aplauso del público, y gran encomio de los inteligentes, aunque con poca aceptacion por parte de los cortesanos, que tan entusiasmados estaban con su música italiana, mas por ser del agrado de SS. MM. y AA. que por agradarles á ellos.

La obra de Nebra fué aceptada con merecido elogio por el pueblo, siempre amante de sus glorias y entusiasta de sus ingenios; mas no alcanzó el mismo éxito en el círculo llamado de *buen tono*, y murió sin gran publicidad por que no se la dió la moda ni el poder.

Este golpe acabó del todo con nuestro teatro lírico, pues ningun compositor quiso esponerse á una derrota infalible; y maestros y cantantes, abandonaron á los italianos la escena española, y volvieron á guarecerse en el sagrado asilo de la iglesia, donde fueron premiados y distinguidos por los cabildos y comunidades de todas las catedrales y monasterios de España.

Las compañías de operistas italianos se sucedian cada vez con mas frecuencia unas á otras en la mayor parte de las capitales de provincia, particularmente en Barcelona; y muchos libretos italianos eran puestos en música por maestros españoles, siguiendo las huellas de la corte y la aficion que á estos espectáculos se iba estendiendo, sino por el pueblo, que nunca la ha tenido generalmente hablan-

do, por las clases elevadas de la sociedad, esclavas casi siempre de los caprichos y costumbres de sus soberanos.

Es verdad hacia ya tiempo, que algunos ingenios españoles acaso con el equivocado propósito de enriquecer sus producciones, admitieron y mezclaron en ellas, no solo ideas, frases, y conceptos de procedencia italiana, sino hasta versos enteros intercalados con los castellanos, como vemos en un soneto que trae don Gabriel Bocangel y Unzueta en su *Lira de las musas*: (1) pero tambien lo es, que ninguno de los maestros residentes en España, siguieron la marcha de los poetas; pues no escribieron música en otros idiomas que en el latino ó en el castellano, hasta la época que nos ocupa, época por todos conceptos triste para las glorias y artes españolas.

Si los sabios y esclarecidos doctores de la iglesia declamaron contra la música teatral, porque cada dia adquiria nuevos prosélitos con menoscabo de la eclesiástica, no quisieron sin embargo, que en cierto modo dejasen de existir las dulces y espresivas melodías profanas tan características de nuestras costumbres; y conociendo la poca popularidad que alcanzaban las estranjeras fiestas palaciegas, y la sorda y general murmuracion á que daban lugar entre la gente instruida y el pueblo, desearon atraerse á su partido

(1) Préstame amor sus alas, y tan alto
Mi leva lo amoroso mio pensiero,
Que cual Ícaro nuevo al sol espero
Di Clori bella, far novélo assalto:
Pero despues de atrevimiento falto
Mi acorgo al ver (se amor si acorge à ilvero)
Y en mar de llanto, fulminado muero,
Mancandome l' ardir ondio mi es alto.
Así vivo del mismo precipicio
Nuovo Fenice nè la humana schiera
Eprima cangieró pelo che forte:
Seré de Clori eterno sacrificio
Triste de aquel que si vivir espera
Gli fá visoño al vivere la morte.

á todos los descontentos, con los ingenios y notabilidades artísticas españolas, y volvieron acrear los *oratorios sagrados* con música algun tanto italianizada; diviéndolos en actos como los melodramas ú óperas, é imprimiendo los libretos para que los oyentes comprendiesen mejor los argumentos, gustasen mas de la composicion musical, y se aficionasen á dichas funciones.

Estas fiestas sacro-profanas, en donde los poetas y maestros, cantores y profesores instrumentistas, lucian sus talentos, tenian lugar generalmente por las tardes, en las iglesias de los monasterios ó colegiatas, mas no en las catedrales, donde se conservó la sublime magnificencia que tanto enaltece el culto de nuestra religion católica.

Para dar una muestra de lo que eran los *oratorios sacros* en la época á que nos referimos, vamos á copiar el que con el título de: *La hermosa nube del dia, columna de Israel,* escribió el maestro de capilla de la catedral de Barcelona don José Pujol, y ejecutaron los profesores de dicha capilla en la iglesia de Belen de la misma ciudad el dia 7 de junio de 1745.

ACTORES.

MOISES.	Coro de hebreos.
AARAN.	Coro de Egipcios.
FARAON.	Voz 1.ª y 2.ª

ACTO PRIMERO.

Moisés y Aaron. Salid de Egipto, hebreos
Salid, marchad, marchad.
Coro de hebreos. Por campos de esmeraldas;
Por montes de cristal:
Todos. Marchad, salid, marchad.
Coro de Egipcios. Que salgan, que vayan
A sacrificar
Incienso, y aromas
A su Dios de Abrahám.

Todos. Marchad, salid, marchad.

Coro de Egipcios. Que vayan, que marchen;
Así gozará
Su Dios los aromas,
Egipto la paz.

Todos. Marchad, salid, marchad.

Faraon, (recitado). Salga, marche esa vil nacion hebrea;
Sacrifique á su Dios en la campaña:
Salga, digo otra vez, antes que sea
Corto holocausto de mi grande saña.
Y antes que mi coraje llama activa,
Que dentro de mi pecho eterna aviva,
Dejé tantas mil vidas
En fúnebres pavesas reducidas,
Que entregadas al viento
Vistan de luto al bello Firmamento.

Faraon, y coro de egipcios. Que vayan, que marchen;
Asi gozará
su Dios los aromas,
Egipto la paz.

Moisés y Aaron. Salid de Egipto, hebreos,
Salid, marchad, marchad;
Por campos de esmeraldas,
Por montes de cristal.

Todos. Marchad, salid, marchad.

Moisés, (recitado.) Progenie de Jacob, feliz hebreo,
Hoy ves trocado en gozo tu deseo:
Cargado de despojos
De Egipto sales; vuelve allá los ojos,
Y verás, como en sombras convertido
Queda Egigto desolado, y destruido.
Aliento; pues vencida la tormenta,
En campos de záfir el cielo ostenta
Esa hermosa columna, y pura nube
Que, sin torcer, brillante al cielo sube,
Y ha de ser la señal en el camino,
Que has de seguir ó pueblo peregrino.
Quiérela nuestro Dios omnipotente
Para trono de luz donde se siente:
Que en este portentoso estraño caso
De asiento toma Dios el darnos paso.

Aria.

Es una nube
Hermosa, y bella,

Que de noche,
Que de dia
Te defiende,
Alumbra, y guia;
Es tu norte,
Y buena estrella.
Es de noche
Llama pura;
Es de dia
Bella aurora;
De tus dichas
Precursora,
Y en el golfo
Cinosora.
Esa nube etc.

Faraon (recitado). Egipcios ¿qué hemos hecho?
Mi cólera no cabe dentro el pecho.
Es tanta ya mi furia y ardimiento,
Que vomita un volcan en cada aliento.
Con muy rico tesoro
De preciosas alhajas, plata, y oro
Los hebreos caminan: en su alcanze
La tropa que esté á punto, abance, abance

Aria.

Ah viles hebreos!
Con duras prisiones,
Con grillos, cadenas
Sufrireis las penas,
Que pensais huir:
Sí, Sí, Si.
Al son de los hierros,
Nacion infelíz,
Llorarás la pena
Que te haré sentir.
Ah viles hebreos. etc.

Coro de egipcios. Al golpe de la caja,
Y á la voz del clarin,
Ea, egipcios, ea,
Que es bien que se vea,
Que esclava esta gente
Nos ha de servir.

Voz 1.ª y 2.ª Moisés, Moisés, mira,
Si ha sido piedad,

Que en este desierto
Nos han de acabar.

Coro de hebreos. Los egipcios siguen
Volvamos atrás.

Coro de egipcios. Al golpe de la caja
Y á la voz del clarin,
Ea, egipcios, ea, etc.

Voz 1ª. y 2ª. ¿No habia en Egipto
Bastante lugar
Para sepulturas?
Volvamos atrás.

Coro de hebreos. Los egipcios siguen
Volvamos atrás.

Moisés, (recitado). Amado pueblo mira,
Aaron. Como el mar obediente se retira.
Moisés. Y en dos brazos retrata
Aaron. Camino de cristal, puente de plata.
Moisés. ¿Qué mas seguridad si en el mar hayas
Mas fuertes que el diamante dos murallas?

Duo de Moisés y Aaron

Si en la tierra,
Si en los mares,
Si en el aire,
Si en los cielos,
En las plantas, en los peces,
En las aves, en las nubes
Obediencias halla Dios.
Es aleve
Quien se atreve
A resistir á su voz.
Si en la tierra etc.

Coro de hebreos. El mar ya dividido,
Y elados sus cristales,
A nuestro temor muestran
Dos muros de diamantes:
Vanos son los recelos,
Que los egipcios pasen,
Si el inconstante ponto
Nos da seguridades.

ACTO SEGUNDO.

Voz 2.ª (recitado). ¿Qué columna es aquella?
¿Es cometa, ó es rayo, ó es centella,
Terrible y pavorosa
Al mismo tiempo que se muestra hermosa?

Voz 1.ª y 2.ª á Duo. Nube que es lámina,
Donde los bárbaros
Leen atónitos
Triste espectáculo.
Columna plácida
De color cándido,
Contra el egipcio
Vibra el relámpago.
Es via láctea
A los hebráicos
Que pisan fáciles
Golfos diáfanos.
Columna próvida
Que el curso rápido
Detiene sólido,
Para dar tránsito.

Faraon (recitado). Aunque en esa columna el cielo estribe,
Este brazo ha de ser quien la derribe.
Y arrollándose en montes de ira y saña,
Asustará mi voz la azul campaña.
Egipcios no temais; seguid mis huellas,
Que he de apagar de un soplo las estrellas:
Y cual otro Faetonte
Haré enjugar el mar, arder el monte.
Fugitivos villanos
No habrá poder que os libre de mis manos.

Aria.

Como nube,
Que preñada
Aborta airada
Rayo y trueno,
Que en su seno
suele tal vez abrigar;
Así el pecho
Ira y saña,

Furia y rabia
Dentro esconde,
Y comienza á rebentar.
Como una nube etc.

Coro de egipcios. Al golpe de la caja,
Y á la voz del clarin,
Ea, egipcios, ea,
Que es bien, que se vea,
Que esclava esta gente
Nos ha de servir.

Coro de hebreos. Dios de Abrahán, favor;
Dios de Isaác, piedad;
Dios de Jacob, favor;
Favor, mi Dios, piedad.
Que á tu pueblo amado
Con ódio mortal,
Los incircuncisos
Quieren acabar:
Favor, mi Dios, piedad.

Moisés, (recitado). Por mas que entre dos mares oprimido
El egipcio te embista fiero Noto,
No temas naufragar pueblo querido:

Aaron. Si té guia Moisés, diestro piloto.

Moisés. Timon mi vara.

Aaron. Tu constancia Pino.

Moisés. Farol será mi fé.

Aaron. Tus ansias Lino.

Moisés. Ancora mi esperanza.

Aaron. Municiones
Milagros repetidos á millones.

Los dos. Y para que ni un punto del camino
Puedas torcer, el Norte á tu destino,
Será esa pura Nube, cuyos rayos
Luz al hebreo dán.

Faraon. A mi desmayos.

Moisés. Cuando manda mi Dios que el pueblo salga.

Moisés y Aaron. Adorarle por Dios.

Faraon. No hay Dios que valga.

A tres.

Moisés y Aaron. Marche el pueblo del Señor,
Marche, pase sin temor,
Con gozo, y paz.

Faraon. No pasará,
Que á mi furor, y á mi rigor
Acabará.

Moisés y Aaron. Triunfará
De tu rigor, de tu furor
El poder de nuestro Dios.

Faraon. Nada podrá
El poder de vuestro Dios.

Moisés y Aaraon. Yo confio en su piedad.

Faraon. Yo confio en mi valor

Moisés y Faraon. Pues soy {Faraon temido / Dios de Faraon.}
Marche el pueblo del Señor, etc.

ACTO TERCERO.

Aaron (recitado). Al mar se arroja incauto torbellino
En alas de su furia, enojo, y saña,
Con su ejército el rey, y al peregrino
Pueblo de Dios persigue en la campaña,
Ansioso de cortar en el camino
Mucho coral diadema de su hazaña.
Mas no; que será el mar digno castigo,
Siendo muerte y sepulcro al enemigo.

Voz 1.ª y 2.ª Aliento Israel,
No, no temas, no,
Siguiendo á Moisés,
Dios de Faraon.

Coro de egipcios. Al golpe de la caja,
Y á la voz del clarin,
Ea, Egipcios, ea. etc.

Faraon (recitado). Egipcios, embestid; y á sangre y fuego
Muera esa vil canalla, muera luego.

Aria.

Que embista la tropa,
Que avance: mas ¡ay!
Los mares se abrazan:
Peñascos de espuma,
Montes de cristal
Me oprimen, me ahogan,
Cargan sobre mí.
Menos, que dos mares
No pudieron, no,
Apagar la llama

De rabia: mas ¡ay!
Que muero infeliz.

Coro de egipcios. *Unos.* Los mares se abrazan,
Otros. Peñascos de espuma,
Unos. Montes de cristal,
Otros. Me oprimen, me ahogan,
Todos. Cargan sobre mí.

Aaron (recitado). Con letras rojas en el mar gravada
Quedará eternamente esta jornada;
Y será sobre mármol de agua fria
Epitafio funesto á la osadía.

Aria.

La lengua del agua
Dirá eternamente,
Quien fué el insolente,
Que aquí se anegó:
Y la nube hermosa
Siempre limpia, y pura,
Dará testimonio
De quien nos libró.
La lengua del agua, etc.

Moisés (recitado). Estirpe de Abrahan, nacion hebrea,
Por tí el poder de Dios en mí campea;
Su infinito poder sea ensalzado,
Pues ves al enemigo en mar ya ahogado.

Aria.

Al soberbio Faraon,
Que Faeton
Con sus rayos nos hirió,
El Señor
En el agua sumegió:
Y en el mar
Firmezas pisó el temor:
Que favor!
Magnficad al señor.

Todos. Diciendo, que iguala compite y escede
La Nube del dia, que al pueblo guió,
Con luces, con rayos, resplandor, pureza,
Con gracia, hermosura, con nieve y albor
Las perlas, que vierte la aurora mas bella,
Los dorados rayos del mas claro sol,

La nieve mas pura, que vieron los montes,
El mas rico aljofar, que el Alva lloró.

Cántico.

1. Todos, pues, celebren,
Aplaudan, repitan
La hermosa entre todas
La Nube del dia.

Todos. Que escribe con rayos,
Con luces publica
Concebida en gracia
La hermosa *Maria.*

2. Nube arrebolada,
De luces vestida,
Copia la mas bella
Del sol de justicia

Todos. Que escribe, etc.

3. Columna constante,
Firmeza divina,
Que pisa el infierno
La cerviz altiva.

Todos. Que escribe, etc.

4. Nube preservada
De sombra y mancilla
De los cielos gala,
De estrellas envidia.

Todos. Que escribe, etc.

5. Columna á que el alma
Del Iman herida
De amor, ni en un punto
Perderá de vista.

Todos. Que escribe, etc.

6. Nube que del sol
Los rayos no eclipsa;
Que es nube sin sombra
La nube del dia.

Todos. Que escribe, etc.

7. Columna, en que es justo,
Que la escuela Eximia
Del poder de Dios
Non plus ultra escriba.

Todos Que escribe con rayos
Con luces publica

Concebida en gracia
La hermosa *María*.

No solo volvió la iglesia á admitir los argumentos y música seria ó sublime, sin mezcla de la bataola ininteligible admitida en los sagrados ritos, sino que deseando atraer á sus fiestas sagradas todas las clases del pueblo, y que encontraran en ellas diversion y casto recreo, mejoró y purificó el género jocoso en los dias de Navidad y Reyes, haciendo que se oyera la música popular con poesías llenas de chiste y agudeza, que sin desdecir del obgeto, alegrasen á los oyentes y les recordasen sus costumbres y pasatiempos con palabras é ideas religiosas.

Muchas de estas composiciones pudiéramos insertar, pero basten las dos que intercalamos para ejemplo de lo espuesto, ejecutadas en el monasterio de Señoras Descalzas Reales de Madrid el año de 1747, y otra compuesta la letra y música por el celebrado maestro San Juan.

VILLANCICO DE NAVIDAD.

Estribillo.

1. Los ingenios apurados,
2. Acabadas las ideas,
3. Y sin Anton esta noche,
4. Por Dios la tenemos buena.

Todos. ¿Que haremos si Anton no canta?
Anton. *Volverse á casa, y paciencia.*
Coros. Canta al niño.
Anton. Estoy muy ronco.
Coros. Canta al niño.
Anton. Cantaleta.
Coros. Canta al niño
Anton. ¡Que porfía!
Coros. Canta al niño.
Anton. Linda flema!
Cuando estoy yo que rebiento,

Porque ustedes no se acuerdan
De la jácara de antaño,
Y porque á decir no vuelvan,
Que con jácaras me vengo,
Volverse á casa, y paciencia.

Coros. Ea vaya, canta al niño,
Y lo que quisieres sea.

Anton. No sé gruñir *Recitados*,
Ni cacarear *Arietas*,
Ni hacer *fugas*, si no es solo
Cuando llueve, ó cuando truena,
Y si no canto de gusto,
Volverse á casa, y paciencia.

1. ¿De que ha de ser?

Anton. Del misterio.

2. ¿Del pesebre?

Anton. Bien lo piensas.

3. ¿Del Dios niño?

Anton. Bello asunto.

4 ¿De los brutos?

Anton. Malas bestias,
Y son tantas en el mundo,
Que se ha perdido la cuenta;
Voy al caso, y si no agrada,
Volverse á casa, y paciencia.

Coplas.

1.ª

Anton. Érase un hombre dormido,
Que á no ser de esa manera,
¿Cómo pudieran sacarle
Costilla, sin que le duela?
De ella, para ser su esposa,
Salió formada una hembra,
Y conoció en su costilla,
Lo que un matrimonio pesa.

1. Ya es muy de atrás esa historia.

Anton. Pues adelante con ella.

2. Y que comieron se sabe.

Anton. Señal que no eran poetas.

3. Comun fué á todos la culpa.

Anton. Por lo que importó una breva.

4. Rompieron un mandamiento.

Anton. A mí los diez se me quiebran.

Mas si la historia no gusta
Volverse á casa, y paciencia.

2.ª

Anton. Entonces que no importaba,
Que comer barro quisiera,
Quebró el barro, y con la fruta
Desfrutó el barro, y la tierra.
Perdieron sus hijos, y ellos
Del palacio la grandeza,
Y unos viven A-fligidos,
Y otros á las covachuelas.
1. Todos en Adan pecaron.
Anton. Escepcion tiene esa regla.
2. Creo que es una señora,
Anton. En casa vive su Alteza.
3. Es discreta y es hermosa,
Anton. Sabe mas que las culebras.
4. No la puede ver el diablo,
Anton. Le quebranta la cabeza,
Y si ustedes me interrumpen
Volverse á casa, y paciencia.

3.ª

Anton. En un portal esta noche,
A su niño manifiesta,
Que buscó tal nido el ave,
Por no conocer el de Eva.
Los ángeles por el viento,
Gloria á Dios, la paz alternan,
Y son tantos los racimos,
Que vendimiarse pudieran.
1. ¿Que dices viendo tal gloria?
Anton. Que yo estoy hecho un babieca.
2. Muchos miran tal misterio.
Anton. Pues no todos le contemplan.
3. ¿Qué han de hacer en esta noche?
Anton. Apostar al que mas duerma.
4. Estense á dormir en casa.
Anton. Lo mismo hacen en la iglesia;
Y pues que dió fin el caso,
Volverse á casa, y paciencia.

EL PORTUGUÉS.

Villancico á ocho.

Como el niño es tersa llama
de divino rosicler,
por derretirse á su incendio
ha venido un portugués.
= A cariña de rosa;
boquiña de mel,
en tocandu tu pranta
en me dulzarei.
Daca ó pé miño amor:
O que bein que mei sabe
gozar de meu bein!
= ¿Quien le trae acá?
digo, apártese,
que es de todo el mundo
el niño que ve.
= Eso naon pastores,
él es Portugueis,
que por eso es Deus,
é home de bein.
= Por los castellanos
hoy quiso nacer,
que Adan Castellano
es pariente de él.
= Portugueis foi Adan
antes de cayer;
pero xa en pecadu
castessau é.
Dáca ó pé miño amor:
ó que bein que mei sabe
gozar de meu bein!
= Apartese allá,
que no le ha de ver.
= Pois sin miña vida
logo morrirei:
ay le le, le le,
que le queiru, que le adoro,
quei de verle pur decirle,
que es miña saúde.

= Pues bese sus piés;
mas quieto que duerme,
ta...ce...ce..no...que...que...
que donosillo
es el portugués.
= En la arrullarei:
Ta...ce...ce...no...á la mu...
miño sol.....á la ró....
á la ró...si quereis vos dormiros
con seguridade...á la ró...
Portugal te inaxa otro Belen.

Coplas.

1.ª

Si coma Serpente
brigar pretendeis,
en traere una folla,
y os enseñarei,
que aunque pequeñinu
os de meu lugar,
saben peleyar
antes de nacer.
Ay lelé, ay lelé,
que le queiru, que le adoro,
quei de verle pur decirle
que es miña saúde.

2.ª

Adan castessao
tuda culpa tein,
que nacendu apenas
rabéu pur comer.
A la las manzanas
los mius paisanus,
á lus castellanus
as dan á pazer
Ay lelé etc.

3.ª

Por una minina
nos echú a perder,
si portugueis fora
ó pensara él.
Que ni aun portugueis

se atreve á Serpente,
ni tan fácilmente
su propia muller.
Ay lelé, etc.

4.ª

Pur esu en stabro
miña alma naceis
sin trono de óiro
ne in ricu dosel.
Asi os trata ingrata
Judea por éla,
¿que mais en Castela
podéran fazer?
Ay lelé, etc.

A mas de estas composiciones parecidas á nuestras antiguas lírico-dramáticas, esceptuando el aparato escénico, habia otras muchas, dedicadas á fiestas particulares de Santos, ó á las tomas de hábitos ó profesiones de monjas (1); y aun en no pocos monasterios é iglesias, se

(1) El año de 1746 se celebró en el monasterio de Monte Sion de la ciudad de Barcelona un poema sagrado, en cuya portada se lee lo siguiente. «*La esposa santa en su sacro desposorio*. Poema sagrado, que en la profesion y velo de la señora Sor Gertrudis Arbolí y Ros, en el monasterio de Monte-Sion de religiosas del patriarca Santo Domingo de Barcelona, siendo priora la muy reverenda madre Sor Francisca Vilana Perlas y Fábregas, dia 20 de junio de 1746, cantó la capilla de Santa María del Mar, siendo su maestro el reverendo Pablo Monserrat, presbítero.»—En el mismo año se efectuó otra profesion en Mataró, y dice la portada de los villancicos que se cantaron: «Villancicos que se cantaron en el religiosísimo convento de Carmelitas descalzas de la ciudad de Mataró, en la solemnísima profesion y velo de la hermana Rosa de Santa Teresa, antes doña Rosa Desprat Ferrer y de Sabazena, dia 8 de noviembre de 1746. Cantólos la capilla de la parroquial iglesia de dicha ciudad, siendo maestro el reverendo Jaime Aráu.»—Para las fiestas de san Antonio de Padua se ejecutó un *Oratorio armónico* compuesto por el maestro don Salvador Figueras. Otro para las de santo Tomás titulado: *Camino de la Sabiduría por la senda de la virtud*, por el maestro don José Pujol. Otros villancicos para unas fiestas de canonizacion denominados: *Dos Fuentes que salen con ímpetu del Líbano*, *san Fidel de Sigmaringa*, y *san José de Leonisa*. Otro *Sacro músico drama y epinicio*, titulado: *Arca de Dios, trasladada al gran templo de Sion*, compuesto por el maestro don José Duran. Otro drama sacro-alegórico del maestro Pujol, con el nombre de: *El triunfo de Fael*, ejecutado en la iglesia de Belen de la Compañía de Jesus. Un oratorio cantado en la misma iglesia con el título de: *La inocente Susana*; y otros muchos tanto de una como de otra clase que no enumeramos por no ser pesados.

ejecutaron tanto las de Navidad, como estas, sino con decoraciones á propósito, sobre un tablado construido espresamente en el templo, y con trajes y efectos alusivos al asunto que se representaba: volviendo á entrar en la iglesia, lo que Lope de Vega y Calderon habian logrado sacar de ella con contentamiento del pueblo todo.

Los usos y las costumbres estranjeras admitidas por nuestros reyes y prohombres, mayormente en las diversiones profanas mas queridas del pueblo español, y las protegidas por la Iglesia para conservarle al pueblo sus antiguas tradiciones, tal vez, tuvieron alguna parte en el omnímodo poder del estado eclesiástico, y en que el altar impusiera leyes al trono, y este se sometiera á ellas con menoscabo de los intereses generales de la nacion.

Consérvense los recuerdos y tradiciones de los pueblos, foméntense sus diversiones favoritas, protéjase su laboriosidad, premíense sus talentos, y ampárese á los menesterosos creando obras de utilidad pública donde hallen estos el sustento para sus familias, y la patria la grandeza de su nombre; y los tronos se verán sostenidos, queridos y respetados, no por las bayonetas de sus huestes, ni el poder del estado eclesiástico, sino por el amor de todos sus súbditos sin distincion de clases ni corporaciones.

Los beneficios que un pueblo recibe, nunca los olvida, y menos el español que tan innumerables pruebas ha dado de monarquismo, religion, valor, hidalguía y agradecimiento. En medio de las vicisitudes por donde ha pasado, las luchas tan continuadas, y la sangre muchas veces tan inutilmente vertida; en medio de esa revolucion de ideas sin haber establecido otras fijas para felicidad y progreso de los pueblos, que las de partidos políticos; en medio de esa tea destructora anti-religiosa que va aniquilando, no el fanatismo, sino las doctrinas sacrosantas de nues-

tra religion, fundamento sin el cual no puede existir la sociedad, por el abandono en que yace la instruccion primaria; hasta ahora han sido respetados los establecimientos de utilidad pública, y los nombres de sus fundadores reverenciados.

Entre estos establecimientos se halla el colegio de música de San Leandro en la ciudad de Murcia, debido á la munificencia del Eminentísimo don Luis de Belluga y Moncada, cardenal de la sacra romana iglesia bajo la advocacion de Santa Praxedes; quien lo fundó estando en Roma, á 13 de Setiembre de 1741 ante José Ignacio Romano, notario apostólico. Dotólo con rentas suficientes para el sostenimiento de veinte y cuatro vecas, y cátedras de latinidad y música, con la obligacion de que los colegiales cantasen diariamente y tocasen instrumentos los dias de festividad en la capilla de música de la santa iglesia Catedral; y despues hizo donacion de él al rey don Felipe V, con la aprobacion del papa Clemente XIV. Aquel soberano admitió el donativo, y lo incorporó á su real patronato, por cuya causa lleva por blason el colegio de San Leandro de Murcia las armas reales (1).

(1) Don Luis Belluga y Moncada, fué natural de Motril, estudiante en el de los Santos apóstoles de Granada, Obispo de Cartagena, y capitan general del reino de Murcia durante las guerras de sucesion. Su presentacion en la célebre batalla de Almansa con la gente de Murcia, Cartagena y Orihuela, decidió la accion á favor de Felipe V; quien en remuneracion de tan señalado servicio, le hizo dueño de todo el botin que los austríacos se dejaron en el campo de batalla, con cuyas riquezas fundó el colegio de San Leandro, y otros establecimientos benéficos que cedió á la corona.

CAPÍTULO XXIV.

Principios del reinado de Fernando VI.—El marqués de la Ensenada.—Progresos en las artes y ciencias.—Encumbramiento de la nacion.—Motivo de nuestra decadencia musical.—Caida de Ensenada.—Favoritismo de Farinelli.—*La Clemenza di Tito* ejecutada en el buen Retiro.—Que maestros la pusieron en música, y que cantantes la ejecutaron. —*Ninetti*, ópera de Metastasio, música de Conforto.—Comparacion de las fiestas dadas en la corte de Fernando VI con las de Felipe IV.—Nombre y obras de los maestros italianos protegidos por Fernando VI.—Corselli, Conforto, Corradini, Mele, Landi, Scarlatti.—Cantores é instrumentistas italianos de la real cámara y capilla.—Los violinistas Rinaldi y Monalt.—Instrumentistas y cantores españoles.—Los tres hermanos Plas.—Decadencia de nuestro teatro.—Tonadillas.

Por muerte de Felipe V, acaecida en 9 de julio de 1746, subió al trono de España su hijo don Fernando VI, haciendo su entrada pública en Madrid el 10 de octubre del mismo año, entre las mas entusiastas aclamaciones.

Bajo los mejores y mas halagüeños auspicios comenzó este reinado, pues las sábias y oportunas disposiciones tomadas, y los hombres de prestigio elegidos para llevar las riendas de un gobierno tan asendereado con las influencias é intrigas de la corte del difunto monarca, infundieron la confianza en el pueblo, y España principió á ver en su horizonte el sol de la felicidad, oculto por tanto tiempo entre sangre y ambiciones advenedizas.

Español el nuevo monarca, su carácter apacible y bondadoso, la desaparicion en la corte de algunas personas á quien la nacion odiaba, y el nombre de Ensenada al frente de las secretarías de Hacienda, Guerra, Marina é Indias; fueron la garantía no desmentida, de la nueva era que habia de devolvernos, sino la grandeza antigua, el esplendor y dignidad de que éramos merecedores.

No poseido Ensenada de un españolismo fanático, ni de un estranjerismo servil, admitió en todas las carreras del saber á los hombres mas ilustrados de las demás naciones; premió los talentos españoles, y mandó para que estudiasen los adelantos de otros paises á los jóvenes mas aplicados é instruidos, con el fin, de que reunidos todos los elementos de ilustracion, despertasen en España la aficion al estudio de las ciencias y las artes.

Nombró á Campománes para que recogiera y diera á luz los diversos diplomas antiguos arrinconados en los archivos, y las inscripciones, medallas y otros documentos históricos; y para que le ayudasen, á don Luis Velazquez, marqués de Valdeflores; don Francisco Perez Bayer, el jesuita Andrés Burriel y otros varios literatos. Fueron pensionados al estranjero, don Salvador Carmona, para que estudiase el grabado en dulce, retratos é historia; don Juan de la Cruz y don Tomás Lopez, para la arquitectura, y don Alonso Cruzado, para grabar en piedras finas. Premió los talentos y servicios de don Jorge Juan, autor de las *Observaciones astronómicas,* y sus viajes al Perú; y los del padre Feijóo y el padre Flores, escritores del *Teatro crítico* y la *Historia sagrada*. Para la construccion naval, hizo venir á los inteligentes Briand, Tournell y Sothuel; para la arquitectura hidráulica y militar, á Lemaur; para desentrañar la lengua arábiga por tanto tiempo relegada al mas criminal olvido, á don Manuel Casiri, autor de la *Biblioteca arábigo-escurialense*; para la direccion de academias de guardias marinas de Cadiz, al coronel Godin, autor del *Compendio de matemáticas* aplicadas á la marina; y para la botánica, á don José Quer, que con tanto acierto escribió la *Flora española*. Mandó hacer la mejor edicion que hasta ahora ha tenido España del inmortal Quijote, comisionando á don Gregorio Mayans para que ampliase y mejora-

se la vida de Cèrvantes, facilitándole todo lo que necesitó para el efecto. Comisionó á don Jorge Juan para que fundase en Cadiz el célebre observatorio astronómico de marina; creó el colegio de medicina de dicha ciudad, y propuso la ereccion de una academia de ciencias y buenas letras en Madrid.

Al mismo tiempo que esto hacia Ensenada por los adelantos de las ciencias y las artes, aseguró la paz en España; hizo recobrar sus derechos al real erario; mejoró la constitucion de las provincias; abolió el impuesto que se pagaba por la traslacion de frutos de unas á otras; simplificó la recaudacion de las rentas; planteó un banco para el giro de letras con el estranjero; ideó la esancion para la corona de Castilla del gravámen de millones y demás trabas funestas para la agricultura, estableciendo una sola contribucion; quitó las restricciones en el comercio de América, habiendo aumentado las rentas en solo el año de 1750, mas de cinco millones de escudos; se principiaron las obras del canal de Castilla, se hizo el camino del puerto de Guadarrama y se dió principio á otros muchos; se repararon los puertos de Galicia, las plazas fuertes fronterizas á Francia, y se edificó el castillo de San Fernando en Figueras. Promovió con buen éxito el comercio activo de mar, los gremios de pesca y la construccion de buques mercantes; se continuó y mejoró el arsenal de la Carraca, haciéndose nuevos los del Ferrol y Cartagena: mandó construir doce navíos á la vez, de 74 cañones cada uno, y contrató otros; aumentó la riqueza y rebajó los impuestos; y la nacion española bajo tan sabio régimen hubiera llegado en pocos años á la cumbre de donde fué arrojada por la apatía de sus soberanos y las traiciones de sus favoritos, si las maquinaciones de los ingleses que veian un progreso tan perjudicial á los intereses de su mísera Isla, con sus

intrigas y amaños siempre mezquinos y de mala índole, no hubiesen derribado á tan esclarecido patricio el 21 de julio de 1754, consiguiendo al mismo tiempo su destierro á Granada, y la confiscacion de todos sus bienes, en pago de los muchos que con sus desvelos y sin igual talento habia legado á la patria.

No es de nuestra incumbencia hacer comentarios sobre lo espuesto: nuestra mision es puramente artística. Quédense para otras plumas mas avezadas, las consideraciones sobre tales acontecimientos, y sigamos el curso de nuestra narracion histórico-musical; que aunque insignificante para el progreso actual de la política de partidos, no creemos lo sea tanto para los que, como el marqués de la Ensenada, cifran la grandeza y felicidad de los pueblos, en los adelantos de las ciencias y las artes, en la paz y tranquilidadde las familias, y en la buena administracion de los bienes y cargas del Estado.

En medio de los ya dichos progresos y adelantos, y de pensamientos tan altamente nacionales, continuó la decadencia de nuestro teatro, sin que hubiese una mano amiga que lo sacase de la postracion en que yacia. La deslumbrante magnificencia de las fiestas dadas en el palacio del Buen Retiro; la aficion de los soberanos á la música italiana; el gusto de la corte amoldado al de los monarcas; y la grande influencia de Farinelli; ahogaron tal vez, la voz de Ensenada pidiendo gracia para nuestra música y poesía, y estas dos artes que tanto honor dieron á su patria, fueron arrojadas al inmenso piélago del olvido por la alta sociedad; mas no por el pueblo fiel guardador de sus recuerdos gloriosos y sus queridas costumbres.

Atacado Fernando VI al principio de su reinado por la misma enfermedad de melancolía que tuvo su augusto pa-

dre, segun varios historiadores, fué tambien curado como este, por los ecos melodiosos de Farinelli; quien con la mediacion de la reina Bárbara, alcanzó una de las privanzas mayores habidas en la corte de España, que por desgracia han sido muchas. Este Arion napolitano, logró el que la reina á presencia de su esposo, colocase en su pecho la insigne cruz de la real y nobilísima orden de Calatrava; consiguió ser empleado varias veces en asuntos de alta política; formar parte del consejo de S. M.; conferenciar de negocios diplomáticos con Ensenada; ser agente de varias cortes de Europa; dirigir la restauracion del teatro del Buen Retiro; hacer venir á su gusto cantantes é instrumentistas italianos con crecidos sueldos para las funciones lírico-dramáticas del real palacio; mandar á su amigo el célebre poeta Metastasio que escribiese un drama lírico para aquel objeto, premiándolo á nombre de SS. MM. con crecidas sumas y régios regalos; y que la reina aceptase la dedicatoria del primer tomo de la *Historia de la música* escrita por el italiano Fr. Juan Bautista Martini, costeando los gastos de la magnífica edicion que de ella se hizo. Para Farinelli no habia en la corte de España palabra negativa; para el cantor italiano estaban abiertas todas las puertas del favor; la voluntad de Carlos Broschi era garantida por el trono español (1).

(1) Entre las varias anécdotas que se cuentan de Farinelli, citaremos las siguientes: Hacia mucho tiempo que un gran señor de la corte solicitaba una embajada que jamás habia querido darle el rey; no ignoraba Farinelli que el pretendiente, aunque dotado de los talentos necesarios para desempeñar aquel empleo, era hombre que habia tratado de perjudicarle en muchas ocasiones, y á pesar de esto supo gestionar tan hábilmente en favor de su enemigo que al fin consiguió para él la embajada que deseaba. «¿Pero no »sabes, le dijo el rey al cantor, que no es amigo tuyo, y que me habla mal de tí?—Así es, »señor, le contestó Farinelli, pero yo deseo vengarme de ese modo.» Pasando en una ocasion el cantor napolitano por una de las salas del real palacio, oyó á un guardia que le maldecia, quejándose de la debilidad del soberano que concedia su favor á un músico. Farinelli se informó al instante de quién era aquel guardia, y supo que hacia treinta años que servia sin haber podido lograr un ascenso. Con tales noticias, al salir del cuarto

Es preciso hacerle la justicia á este afortunado músico, de que nunca abusó de su omnímodo favor, y que hizo siempre mucho bien á toda clase de personas, odiando las intrigas y amaños de mala ley. Pero tambien es preciso decir, que nada hizo en favor de las artes españolas; que no solo alejó para siempre del real alcázar nuestra poesía y música, colocando en la cámara y capilla de SS. MM. á profesores italianos de mucho menos mérito que los españoles, sino que fué causa de que á la muerte de don José Cañizares se suprimiese la plaza de poeta de la real capilla, para componer los villancicos de Navidad y Reyes, prohibiendo el que se cantasen esta clase de composiciones, como dejamos espuesto en el tercer tomo de esta historia, dando lugar al mismo tiempo, á que se abusase en varias iglesias de las obras en idioma vulgar, convirtiendo el templo casi en teatro lírico, por haberse acogido á la Iglesia los buenos maestros, cantantes é instrumentistas españoles, en donde unicamente podian hacer oir sus obras bien ejecutadas, y su mérito bien premiado y admitido.

En el carnaval del año de 1747 se ejecutó en el teatro

del rey le entregó el despacho de coronel de parte de S. M., y el guardia confuso y atónito se arrojó á los brazos de su bienhechor, el que como única respuesta le dijo: «Un guardia rara vez es tan rico que pueda costearse un equipaje propio de un coronel. Os espero á comer mañana en mi casa y allí arreglaremos este negocio.»—Fué un dia el sastre de Farinelli á llevarle unos ricos vestidos que le habia mandado hacer para un dia de gala, y al pedirle este la cuenta, le contestó aquel que no la llevaba, pero que si se dignaba hacerle el honor de cantar alguna cosa, tendria este favor superior á toda paga. Farinelli cantó delante del sastre como si lo hiciera delante de un rey, y despues le dió un bolsillo que contenia el doble de lo que valia el traje. Esta anécdota suministró á Mr. Gouffé el argumento de una preciosa ópera en un acto titulada: *El bufo y el sastre*, representada en Paris en 1804.—La reina Bárbara, protectora de Farinelli, tuvo una vez la condescendencia de escuchar á los enemigos de este. Advirtiólo el célebre cantor, y no habiendo podido hallar ocasion de hablar á la soberana, por mediacion de una de sus damas logró introducirse en una estancia inmediata á la de la reina, y allí, acompañado de su guitarra, con ecos tiernos y patéticos espresó el dolor que esperimentaba por el injusto enojo de su augusta protectora. Enternecida esta, le escuchó; patentizo el cantor su inocencia y fué perdonado.=*Diccionario histórico y biografía universal compendiada*. Tomo V. pag. 566.

del Buen Retiro la ópera de Metastasio titulada: *La Clemenza di Tito* (1), puesto en música el primer acto por don Francisco Corselli, el segundo por el napolitano don Francisco Corradini, y el tercero por el napolitano don Juan Bautista Mele: desempeñando la parte de *Tito Vespasiano,* don Antonio Montañana, bajo de la real capilla; la de *Vitelia,* doña Ana Peruzzi, al servicio de S. M. C.; la de *Servilia,* doña Maria Heras; la de *Sexto,* don Mariano Bufalini, músico de la real capilla; la de *Anio,* don Francisco Giovanni; la de *Publio,* doña Isabel Uttini, al servicio de S. M. C.; y traduciendo al castellano el argumento de dicha ópera, para mejor inteligencia de los espectadores, don Ignacio de Luzan y Suelves.

El objeto principal de estos espectáculos, era rivalizar en ellos con la corte de Viena, entusiasta por la música italiana, y protectora del poeta cesáreo Metastasio para la cual escribió la mayor parte de sus dramas. La corte de España no tenia un Metastasio, pero se enorgullecia con un Farinelli, y con reproducir las obras de aquel, con nueva música y mayor ostentacion en los trajes y decoraciones; aumentando el favoritismo del célebre cantor, las gestiones que de la corte austriaca se hacian para llevárselo.

Esto dió lugar á que despues de la caida de Ensenada, y conviniendo distraer mas á S. M., se aumentase el entusiasmo músico de la corte de Fernando; se mejorase el teatro del Buen Retiro adornándolo con una suntuosidad sin rival; y que las fiestas en él dadas, superasen á las de Viena y demás cortes de Europa.

Para este objeto, se nombró director de dichos espectáculos á Farinelli; se trajeron los mejores cantantes é ins–

(1) Este drama, con música del maestro Caldara, fué representado en la corte de Viena por primera vez el 4 de noviembre de 1735, para solemnizar el dia del emperador Carlos VI.

trumentistas italianos, pagándoles sueldos casi fabulosos; Metastasio escribió para estas fiestas musicales el drama lírico titulado: *Ninetti*, por cuyo trabajo recibió una crecida suma, y un regalo compuesto de una magnífica escribanía de plata con dos plumas de oro, la salvadera llena de polvos de este metal, y en vez de obleas, doblones de cuatro duros (1). Caido en desgracia Corselli al poco tiempo de la muerte de Felipe V, fué sustituido en la enseñanza de sus altezas reales por el maestro de capilla napolitano don Nicolás Conforto, y este puso en música dicho drama.

Hablando Romey en su *Historia de España* del reinado que nos ocupa, dice: «Es á la sazon Madrid la primera cor- »te de Europa por su elegancia, esplendor, y aun profu- »sion en funciones continuas y nunca vistas. Se construye »en el mismo palacio del Buen Retiro, un riquísimo teatro »todo de palcos y lunetas, donde canta el primer soprano »Farinelli, acompañado de una magnífica orquesta. El sumo »ingenio contemporáneo, el gran poeta cesáreo Metasta- »sio, trabaja espresa y asíduamente algunas de sus divi- »nas óperas, para que resuenen en triunfo por las risueñas »márgenes del Manzanares. Se abren, cuando la escena »requiere, pontones construidos al intento, que descubren »por los jardines iluminados, gran número de comparsas, »y se presencian batallas terrestres, ó combates navales en »el estanque, con suma propiedad y sobrehumano he- »chizo.

»El escogido público asistente á estas funciones, lejos »de contribuir con el mas pequeño desembolso á la entra- »da (2), disfruta en los intermedios de abundantes y de-

(1) En la biblioteca del Excmo. señor Duque de Frias, se conservaba, en el año de 1842, un manuscrito muy curioso sobre las fiestas dadas en el Buen Retiro, del cual tomamos estos apuntes

(2) Los convidados no pagaban para ver estas fiestas, pero sí el público que queria disfrutar de ellas sin aquel requisito.

»licados refrescos, repartidos por las cómodas y desahoga-»das lunetas; y la reina, linda, festiva y encantadora, col-»ma con sus risueños agasajos el peregrino y celestial em-»beleso.»

»Figurémonos, pues, dice Eximeno (1), un espectáculo »cual se hubiese podido representar en este siglo, esto es, la »*Olimpiada* de Metastasio, puesta en música por Pergolesi, »cantada por Farinelli, Raff, Caffarelli, Guirrielli, Guarduc-»ci y Guadagni, suponiendo en estos, además de la habili-»dad de cantar, las mas escelentes cualidades cómicas, »con una orquesta compuesta de los mas célebres instru-»mentistas y con la magnificencia de escenas, vestidos, ilu-»minaciones, bailes y comparsas, que hizo gozar á los es-»pañoles Fernando el VI de gloriosa memoria, en el teatro »de su corte; y creemos, tal es nuestro parecer, que seme-»jante espectáculo nos haria ver verificada la fábula de An-»fion, que con la música conmovia á las piedras.»

Espectáculos mas grandiosos que los dados por Fernando VI, se dieron en la corte de Felipe IV sin necesitar de los versos ni música estranjera. Espectáculos y fiestas en donde nació el verdadero teatro europeo, tanto dramático como lírico; en donde se formaron los poetas italianos Apostol Zeno, Maflei, Metastasio y otros muchos, y de donde salieron las grandes creaciones de los autores dramáticos franceses. Y sin embargo, se olvidó el esplendor de estas fiestas, orgullo y gloria de la nacion española, para dar la preferencia en el mismo sitio que se crearon, á las pobres imitaciones importadas.

Se nos dirá que la literatura dramática fué la que conquistó en aquel tiempo tan envidiables laureles, y que por consiguiente nada tenian de semejanza los espectáculos de

(1) *Del origen y reglas de la música*. Tomo III.

uno con otro reinado. Pero á esto contestaremos, que la mayor parte de las obras dramáticas á que nos referimos tenian música, lo mismo que las del reinado de Felipe II y las anteriores, como dejamos ya espuesto; que si la de estas fiestas careció de importancia, la de las fiestas italianas del reinado de Fernando VI no tuvo mucha, como se deja ver por los argumentos de Metastasio puestos en música por maestros diferentes, en los diferentes paises donde se cantaron, y cada acto y aun cada pieza por maestros distintos, ya italianos, franceses, alemanes, ingleses ó españoles; y que si la proteccion que nuestros monarcas dieron á la poesía italiana para ser puesta en música, se la hubiesen dado á la española, como hizo la Francia y aun la Alemania, no tendríamos al presente que envidiar á ninguno de los paises á quien por desgracia hoy nos vemos sujetos con respeto á los adelantos científicos.

Las naciones estranjeras muy raras veces han dejado salir de los lares patrios á sus hijos privilegiados, sin que por esto hayan dejado de admitir á los sobresalientes de otros paises, engrandeciendo de este modo sus conocimientos é importancia, como quiso hacer en nuestro suelo el marqués de la Ensenada. Las medianías que oscurecidas vejetaban en medio de aquella verdadera proteccion artística, y supieron nuestro escaso españolismo, vinieron en busca de honra y provecho, y lo encontraron, mientras nuestros ingenios morian oscurecidos y miserables, ó iban á buscar justicia fuera de la patria que los vió nacer, á donde no se les negó jamás.

El hombre de saber nunca mendiga el favor, sino que favorece aceptando lo que el poder de los Estados tiene obligacion de darle; y esta obligacion por desgracia no ha sido cumplida en España por haber las medianías intro-

ducido la costumbre, de buscar al poder adulándolo, y no el poder buscar al mérito premiándolo.

Veamos qué nombre han dejado por sus obras y relevante mérito en el mundo artístico los compositores é instrumentistas italianos premiados con tanta largueza en la corte de Fernando VI, y probaremos de esta manera á los que nos creen demasiado afectos á nuestra patria, que no somos si no justos defensores de nuestros artistas olvidados, y aun menospreciados sin causa para ello.

Ni en el *índice de los autores* que trae el P. Martini al final de su primer tomo de la *Historia de la música* ; ni en el *Diccionario biográfico* de Mr. Fetis; ni en los *Ensayos sobre la música antigua y moderna*; ni en otras obras de esta clase que hemos registrado, se encuentra rastro alguno del parmesano don Francisco Corselli (1). Este compositor, maestro de los reales infantes, director de la real cámara, maestro de la real capilla y rector del colegio de niños cantores, aunque escribió muchas obras para dicha capilla, que aun se conservan, no compuso ninguna elemental, ni sabemos que dejara discípulo alguno. Segun la opinion de Perez, en las obras de Corselli se encuentra delicada modulacion, pero sus coreados carecen del nervio y gravedad que tienen la de nuestros maestros; y segun el parecer de Eslava, actual maestro de la capilla de S. M., la mejor obra de Corselli es un *Invitatorio de reyes*.

De don Nicolás Conforto, á quien se nombró maestro de sus altezas reales cuando cayó en desgracia Corselli, solo sabemos que puso en música el drama que Metastasio escribió para la corte de España titulado: *Ninetti* ; y que si

(1) Se ha creido por algunos que Corselli era francés, porque solia firmarse tambien Courselle; pero no cabe duda que era parmesano, y que el motivo de afrancesarse el apellido fué porque Felipe V. lo nombraba siempre de este modo, segun afirma Perez en sus *Apuntes curiosos*.

este Conforto es el mismo de quien hace referencia Mr. Fetis en su *Diccionario*, escribió en Londres otra ópera nominada: *Antigono*. No quedando de sus obras, que sepamos, sino la censura que hizo de la *Llave de Modulacion* del P. Antonio Soler, en la cual, sobresale mas el elogio que los conocimientos, siendo la mas pobre entre las que de maestros españoles se insertan en dicho tratado.

Ninguna noticia hemos podido adquirir de los maestros napolitanos Francisco Corradini, Juan Bautista Mele, y Joaquin Landi; sino que el primero puso en música el segundo acto de la *Clemenza di Tito*, ópera ejecutada en el Buen Retiro, y algunas tonadillas españolas de mal gusto; el segundo, el tercer acto de dicha ópera; y el tercero, un capricho titulado: *L'interesse schernito dal propio inganno*, que dedicó á la reina doña Isabel de Farnesio.

De don Domingo Scarlatti, hijo del celebrado maestro napolitano Alejandro, es de quien mas noticias existen, pues Mr. Fetis nos dice, que compuso una misa á cuatro voces y bajo continuo para órgano, cuya misa sabemos se hallaba el año de 1778 en el archivo de la capilla real de Madrid, y una *Salve regina* á voz sola con dos violines, viola y bajo. Que en Londres compuso la ópera *Narciso*, representada el 30 de mayo de 1720; que era un gran clavicordista; que en 1729, aceptó las ventajosas ofertas que se le hicieron á nombre de la corte de España para maestro de clave de la princesa de Asturias doña Bárbara, de quien lo habia sido ya en la corte del rey su padre; que cuando subió al trono Fernando VI, continuó á su servicio para tocar todos los dias el clave en la cámara real; y que sus muchas sonatas para este instrumento son de un gran mérito por su variedad, gracia y encantadora melodía.

De los italianos que vinieron á España, este es el que mas nombre ha dejado, no tanto como compositor, cuanto

como clavicordista; pues aunque dice Fetis que fué maestro de capilla, en el Vaticano, su corta estancia en este destino, sus pocas obras eclesiásticas y teatrales, y el dedicarse con preferencia á las composiciones para el instrumento que con tanta destreza manejaba, nos manifiestan bien claramente que fueron escasas sus dotes de compositor. Como mas adelante veremos, don José Nebra rivalizó con Scarlati en el clave, y lo superó con gran ventaja en el órgano y en las composiciones tanto sagradas como profanas.

Para la capilla y cámara de SS. MM. vinieron tambien de Italia los cantantes Francisco Giovanni y Antonio Bufalini, tiples; José Galicani, contralto; José Lucholi, Antonio Bertoluci y José Canovay, tenores; y los instrumentistas Miguel Geminiani, Gabriel Ferri, Cosme Perelli, Pablo Jacco, Francisco Landini, Antonio Marquesini, Felipe Sabatini, José Bonfantti, Francisco Fayni y Manuel Philipis, violines; Carlos Millorini y Bernardo Alberic, contrabajos; Domingo Porretti y Francisco Fleuri, violoncellos; y Manuel Cavazza, oboe (1).

De estos profesores, el que mas sobresalió por su relevante mérito fué Perrotti en el arte de herir la cuerda con el arco, movil del tono encantador que distinguió su escuela de la de los demás; pero que segun Teixidor, esta escuela la aprendió á principios del siglo XVIII con un profesor de la capilla del Palau en Barcelona.

Desde fines del siglo XVII toda Europa siguió las huellas de los instrumentistas franceses, y aunque los italianos hicieron grandes adelantos en el violin, guiados por la escuela de Corselli, Lucatelli y los hermanos Gimeniques, la

(1) Este profesor publicó en Madrid un folleto sin año, titulado: *El músico censor del censor no músico, ó sentimientos de Lucio Vero Hispano, contra los de Simplicio Greco y Lira*, defendiendo el laberinto y confusion contra la sencillez de la música. Compuso tambien unos villancicos de Inocentes que se hallan en el archivo de la real capilla de Madrid.

francesa fundada por Lulli (1) continuó manteniendo su antigua reputacion hasta mas de mediados del pasado siglo, con los célebres profesores de dicho instrumento Guignon, Baptista, Mondonville y otros. Ningun historiador hace mencion de los violinistas españoles de fines del siglo XVII y principios del XVIII, pero si este silencio tanto en nacionales como estranjeros nos priva de poder manifestar los nombres de los profesores que mas se distinguieron en España, no por esto se crea fueron inferiores á lo franceses é italianos; pues que habiéndose llevado á Parma el infante don Felipe de Borbon, por los años de 1738, dos violinistas españoles para que dirigiesen la música de su cámara, se hicieron tan distinguido lugar por la valentía de su tono, que desde esta época hasta fines del siglo, la escuela parmesana fué respetada en Italia por las dichas circunstancias.

Por los años que mas Tartini llamó la atencion de la Francia y la Alemania con su nueva escuela de violin, vino á España uno de sus mas sobresalientes discípulos llamado Cristiano Rinaldi; y aunque, segun Teixidor, sobrepujaba en mérito á su maestro, encontró en nuestro suelo á un don José Monalt que le disputó con ventaja la primacia en dicho instrumento; á un don Juan Estevan Isern, don Felipe Monreal, don Juan de Ledesma y don Francisco Guerra, con quienes igualó en mérito de ejecucion; y mas tarde la celebridad de Pascual de Juan, vulgarmente conocido bajo el nombre de Carriles, y la de don Felipe Libon aventajaron á todos en la escelencia del tono.

En la flauta, ninguno de los estranjeros à quienes Fer—

(1) La primera escuela de violin digna de alguna atencion se deba á Lulli. En ella, se formó Corelli, perfeccionàndola de una manera tal, que escitado Lulli por unos celos vehementes, lo mandó desterrar de Francia valiéndose para ello del prestigio qne gozaba en la corte.

nando VI premiaba con tan pródiga mano, pudo superar al distinguido profesor y compositor don Luis Mison, ni á don José Rodil, don Francisco Mestres, y don Juan Lopez. En la trompa y el clarin nadie aventajó al valenciano don Felipe Crespo; y en el oboe tuvo España tan sobresalientes profesores, en la época á que nos referimos, en los tres hermanos catalanes don Juan don José y don Manuel Plá, que fueron disputados en las cortes estranjeras por su sin igual mérito. Don Juan Plá, causó un fanatismo en la inteligente corte de don Juan V de Portugal. Don José Plá, despues de haber viajado por Francia, Inglaterra y Alemania, entró al servicio de Carlos Alejandro, duque de Witemberg, en la época en que Jommelli, como director de la música de este príncipe, habia reunido los mas sobresalientes profesores de Europa, siendo tan grande el mérito de Plá en el oboe, que muerto á los pocos años en Stutgard, el gran duque, segun Teixidor, no se contentó con hacerle los mas suntuosos funerales, sino que lo mandó enterrar en su mismo panteon.

Superior á sus dos hermanos era don Manuel Plá en el oboe, y mucho mas como compositor, por lo que se desprende del siguiente párrafo de Teixidor: «Fué don Manuel Plá á mas de eminente profesor de oboe, un escelente clavicordista, y un sobresaliente compositor de música instrumental y vocal, sagrada y profana; como lo acreditan sus sinfonías, conciertos, trios, duos, salmos, misas, *Salve Regina, Stabat Mater*, zarzuelas, serenatas, oratorios sacros, tonadillas, villancicos, arias, cantadas, etc. en español; escenas las mas principales de todas las óperas de Metastasio, con algunos melodramas enteros tanto serios como bufos; y lo que es mas, hombre de una fecundidad tan en sumo grado eminente, que ponia en música solo con leer la poesía, cual-

«quiera escena; y que, segun nos han informado facul-
«tativos de mucho mérito y probidad, se sentaba al cla-
«ve, y de repente aplicaba las melodías y armonías mas
«adecuadas á cualquiera clase de conceptos, cantándolas
«y ejecutándolas con primor.»

Con respecto á cantores, si no hemos tenido á un Farinelli, porque este profesor puede llamarse un fenómeno musical de los que suelen aparecer uno en cada siglo, sin tener escuelas de canto, y limitándonos á Madrid en la época á que nos referimos; don Narciso Alonso, tiple; don Ignacio Ribero, contralto; don José Ricarte, don José Perez, don Felipe Herranz, don Francisco Barreda, don Manuel Fernandez y don Manuel Rico, tenores; don Antonio Montañana, don Antonio Carmona, don Miguel Martinez, don Francisco Gomez y don Antonio Macias, bajos, nada tuvieron que envidiar á los cantores italianos que habia en la corte, ni en conocimientos músicos, ni en calidad de voz.

El curso de esta historia nos dará á conocer los maestros compositores españoles residentes en España, que sobrepujaron con sus obras á los estranjeros favorecidos por las cortes de Felipe V y Fernando VI.

Para que los espectáculos lírico-dramáticos produzcan el mayor efecto, indispensablemente necesitan de la proteccion de los gobiernos y mucho mas de la de los soberanos. Sin estas circunstancias, no pueden dichas diversiones ser revestidas de toda la magnificencia y lujoso aparato que requieren, para atraer y fascinar por medio del maravilloso conjunto que forma la ilusion y produce el fanatismo: porque á mas de los cuantiosos capitales que para ello se necesitan, necesitan tambien del prestigio que dan las clases elevadas á la mayor brillantez de una escogida reunion.

Nuestras funciones lírico-dramáticas, careciendo del apo-

yo y proteccion necesarias por parte del poder, carecieron del prestigio de un crecido número de familias que creian ridiculizarse no siguiendo las costumbres y modas cortesanas, propensas siempre á separar sus gustos de la mayoría de los gustos nacionales para diferenciarse de los mas. Convertidas dichas funciones en pasatiempo del pueblo, que aunque mucho en número es poco en resultados nutritivos para el objeto, fueron mal interpretadas en general por cantantes y actores de escaso mérito; ejecutadas en edificios raquíticos y mal acondicionados; vistas con decoraciones pobres, mal pintadas y sin novedad alguna; vestidas con mezquindad; alumbradas con escasez; adornadas de bailes insulsos y comparsas ridículas; y no sirviendo sino para divertir, porque no podian interesar de semejante modo, desaparecieron, no avergonzadas por ser vencidas en noble lid artística, sino ahuyentadas por la miseria de sus galas, y el poco amor patrio de los gobernantes.

Esta fué la causa de que la grandeza de nuestro teatro lírico en tiempo de Felipe IV, se viese reducida en los de Carlos II, Felipe V y Fernando VI, al deplorable estado en que nos la presenta el *Memorial literario instructivo y curioso de Madrid*, en su tomo 12, año de 1787 (1).

(1) Las tonadillas, por lo menos desde primeros del siglo XVIII, eran un *cuatro* que antes de la comedia cantaban todas las mujeres, desde la graciosa á bajo, vestidas de corte, á lo que llamaban *Tono*. Al fin del segundo intermedio cantaban otra, compuesta de coplas sueltas de cuatro versos, sin sistema ni conexion, pero alegres ó con agudeza y gracia. La graciosa cantaba la primera copla; las demás lo hacian alternativamente, y por último, cantaban todas juntas. Despues se cantaron ya á *duo*, y mas despues á *cuatro*. A este género de tonadas le llamaban *baile de bajo*, porque acompañaban á las voces una guitarra y un violon. — Por los años de 1749 ya se añadió á cada copla un estribillo gracioso de otros cuatro versos, imitando algun sonsonete ó voces nuevas de chiste, como se observa en las piezas de este género intituladas: el *Galapagüito*, la *Enfermedad de Plasencia*, el *Reló de San Fermin*, el *Herradorcito*. etc. Los compositores de estas piezas eran don Francisco Coradini, don José Nebra, don Manuel Ferreira, y don Antonio Guerrero.

En el año de 1715, vino á la Compañía de la Parra, que hoy es de Manuel Martinez,

Empero si bien la aristocrática sociedad española siguió la aficion de sus monarcas, el público en general no participó de los mismos pensamientos; puesto que segun dice nuestro buen amigo don Juan Diana (1), aunque las óperas italianas eran representadas en el Buen Retiro con tanta ostentacion de trajes, luces y decoraciones, y el precio de entrada el mismo que el de los teatros públicos, cuyo producto se destinaba para objetos piadosos, llegó á ser tan escasa la concurrencia á tales espectáculos, que el rey mandó á varias personas de su servidumbre al Prado de San Jerónimo, donde acostumbraba à pasear la gente, á que, de grado ó fuerza, llevasen el número suficiente de personas para llenar las localidades del teatro que se hallaban vacías; teniéndose que repetir en varias noches esta manera original de atraer espectadores.

Aficionado como ha sido siempre á la música el pueblo español; acostumbrado á oir buenas composiciones, tanto sagradas como profanas; y con un instinto particular para inventar cantos melódicos llenos de ternura y sencillez, como lo prueban nuestros ricos cantos populares, no debia ser el *gusto poco fino de los madrileños á la verdadera ópera,* como hemos leido en un impreso (2), el que los retrajese de no querer asistir á los espectáculos líricos de la corte de Fernando VI, sino el que en ellos no oian la ópe-

un actor músico llamado Josef Molina, el cual ayudándose con su guitarra, avivaba estos juguetes; entre ellos fué célebre el del *Entremoro,* que compuso en el año de 1746, y cantó en los *Autos sacramentales,* añadiendo por estribillo al fin de cada copla de este modo:

Entra moro, sale moro, tiriraina.
El salerito, la cincha y la alabarda
Y el borrico para traer agua.

Alborotó tanto esta simpleza, que no habia persona en la corte que no lo cantase, lo cual dió al espresado Molina el apodo de *Entramoro* que no perdió hasta su muerte, por mas que procuró desterrarle con una tonadilla intitulada *Yo no soy entramoro.*

(1) *Memoria histórico artística del teatro Real de Madrid.* Pág. 22.

(2) *Gaceta musical* del 25 de Mayo de 1856.

ra *verdaderamente* nacional, como lo ha deseado siempre, y la tendria, sin envidiar á ningun otro pais, si proteccion del gobierno hubiera habido, y mas españolismo en los profesores y poetas.

Los espectáculos lírico-dramáticos llamados generalmente *ópera*, los tuvo España antes que ningun otro pais. Entre los de canto solo, ó mezclada la declamacion con el canto, dió la preferencia á estos, y estos fueron su verdadera *ópera* nacional. La fria acogida de composiciones estranjeras que cifraban la principal parte de su mérito en la mayor ó menor ajilidad de un cantante, en el lujoso aparato escénico, y en palabras ininteligibles y por consiguiente inaceptable para la mayoría de los espectadores que no sentian con ellas todos los afectos que la música sublimiza; no debe llamarse *poco gusto de los madrileños á la verdadera ópera,* sino mucha aficion á oir obras de música con el hermoso idioma castellano, prefiriendo las pobres composiciones españolas á las suntuosas italianas, sin que por esto dejasen de conocer el mérito respectivo de unas y otras.

No se nos quiera rebajar tanto, ni hacernos aparecer tan ignorantes y atrasados en el arte. Si desde la época que venimos relatando, no hemos sido mas que unos copiantes de las doctrinas y escritos estranjeros; no ocultemos el porqué de esta rutina, y hagamos las escepciones que con justicia debemos, siquiera por respeto á nuestros antiguos maestros, á nuestra patria, y á los muchos españoles que pensaron de distinto modo que se les ha querido hacer pensar, y ahora hacernos creer.

Echase tambien la culpa á los clérigos maestros de capilla de que no progresasen en el siglo XVIII la ópera española y la zarzuela; y si bien en parte hay razon para ello, tanto por un resto de fanatismo religioso, cuanto

por el estado deplorable del teatro español, las composiciones en idioma vulgar ejecutadas en las iglesias, nos dan á conocer que no fueron dichos maestros la principal causa, sino la poca proteccion de los reyes y gobiernos españoles á nuestros artistas y espectáculos de este género; puesto que las composiciones lírico-teatrales que no se cantaban en idioma estranjero, eran miradas casi con desprecio por la alta clase de la sociedad.

Estos son hechos tan verdaderos, por desgracia, que aun en nuestros dias, hemos visto fundarse un conservatorio nacional y pagado por la nacion, en el cual se enseñaba á cantar en italiano: hemos visto dedicarse muchos de nuestros maestros compositores á poner en música libros italianos, para ser ejecutados algunas veces por cantantes españoles; y hemos visto á media docena de jóvenes, resucitar la zarzuela sin proteccion ni premio y á costa de sacrificios penosos, en medio de una guerra cruenta por una no pequeña parte de los llamados padres del arte, y un no pequeño número de españoles.

¿Qué hicieron la Francia, la Alemania y aun la Inglaterra para el encumbramiento de su música? Si bien admitieron la ópera italiana, tambien fomentaron la música nacional creando conservatorios verdaderamente nacionales: protegieron con decision sus teatros líricos, y muchas de sus obras dramáticas superaron á las italianas en la combinacion y mérito de la música; y llegaron á tener ópera nacional, á pesar de la rudeza de sus idiomas tan poco á propósito para ello. ¿Qué han hecho los maestros compositores de tales países? Escribir primero en su idioma, despues en el idioma del pais en que se encontraron, y vueltos á sus lares patrios, hacerlo en la lengua de sus hermanos, para que estos pudieran apreciar sus adelantos y la nacion aumentara su gloria. Hayden, Mozart, Bethoven, We-

ber, Rameau, Handel, Gluck, Gretry, Meyerbeer, Auber, y otros muchos grandes compositores, son testigos de esta verdad. ¿Qué hemos hecho nosotros? Respondan los que nos crean demasiado apasionados por nuestra patria y por nuestros artistas, y la memoria de Martin, Gomis, Aguado, Sors, Manuel García, Lorenza Correa, y tantos otros profesores, les contestarán defendiendo nuestras palabras.

¿Podrá decirse que han tenido mas aficion los estranjeros á los espectáculos lírico-teatrales que nosotros? No. Aquellos teatros, sin el apoyo y subvencion de sus gobiernos, no hubieran podido existir: los nuestros, sin ese apoyo, sin esa subvencion, antes al contrario, con trabas, contribuciones, impuestos particulares, y desprestigiados por cierta parte de la sociedad, se han sostenido, y en ellos ha habido siempre música, mas ó menos buena, mas ó menos bien ejecutada. No se han visto las partituras españolas encuadernadas en terciopelo con adornos y chapas de plata en que estaban incrustadas las armas reales, como aun deben conservarse algunas italianas en los archivos del real palacio; pero sí aplaudidas y popularizadas, y aun hoy mismo oidas con gusto siendo mal ejecutadas y pobremente presentadas, apesar de que haya español que haga de la palabra *tonadilla* la definicion de *la noble música envilecida, rebajada, y puesta en caricatura* (1); sin tener presente que muchas de ellas las escribieron Nebra, Mison, Gutierrez, Martin, Laserna, Galvan, Guerrero, Castel, Rosales, Esteve, Moral, y otros maestros dignos del mayor respeto y veneracion.

Rubor nos causa estampar ciertas palabras escritas en nuestro idioma por quien tal vez se llame español y enten-

(1) Periódico titulado *La España musical* perteneciente al 20 de setiembre del año de 1852.

dido en el arte. No queremos comentarlas porque seria ponerlas en un lugar que no merecen: pero sí darles un mentis solemne, presentando algunos ejemplos de lo que eran las tonadillas en el siglo XVIII, para que el hombre imparcial sea de la nacion que fuere, aprecie en su justo valor el mérito de nuestros maestros, aun en juguetes como los que nos ocupan y en el estado en que se hallaba nuestro teatro, comparándolos con muchas de las óperas italianas de la misma época tan encumbradas y protegidas (1).

Todas las seducciones del drama lírico italiano, tienen por fundamento, por causa primitiva, esencial é indispensable, el libro poético de una armoniosa simetría y de una cadencia perfecta. Sobre esta base colocaron los maestros italianos sus melodías y acordes, y sus concepciones fueron perfectas, porque los airosos pliegues del ropage, sin ocultar la belleza del modelo, formaron el conjunto que constituye la sublimidad del arte. Sin la buena base poética, fundamento indispensable del drama lírico ¿puede llamarse á las melodías de las *tonadillas*, música envilecida y rebajada, cuando no habia poetas que quisieran escribir en su idioma otras obras mejores? ¿No han hecho nuestros compositores esfuerzos casi sobrehumanos, escribiendo sobre versos pésimos y obras sin mérito ni proporciones dramáticas, para conservar la nacionalidad de nuestra música ultrajada y desprestigiada por nosotros mismos? Si hubo descrédito para la nacion española en las *tonadillas* ¿quiénes fueron los culpables, los músicos ó los poetas? ¿En quiénes hubo mas patriotismo y conocimientos, en los poetas ó en los músicos?

No cabe la menor duda que si sobre una buena poesía se puede escribir mala música, á unos malos versos es ca-

(1) Véanse en las láminas los números 1, 2 y 3.

si imposible ponerles buena melodía: y sin embargo, los compositores españoles lo hicieron, porque los buenos poetas se revelaron contra el teatro español, adoptando por modelo las concepciones francesas; y como despreciaron todo lo nuestro tanto lírico como dramático, escribieron la letra de las *tonadillas*, los mismos cómicos que las habian de ejecutar, con escasas escepciones.

Franceses, digámoslo así, nuestros poetas, ¿qué producciones melódicas podian componer cuando tan distantes se hallaban las francesas de serlo, y cuando por imitarlas perdió nuestra poesía su armoniosa cadencia, su sencillez, su puro estilo, y su sentimiento natural?

I Francesi hanno orecchie di corno, dice Castil-Blazze, haciendo referencia á un proverbio casi europeo, añadiendo, que el oido de los franceses no se ofende en manera alguna con la espantosa dureza de las palabras y de las sílabas, ni de las cacofonias, ni de las desafinaciones que levantarian á toda una poblacion acostumbrada á un buen acento poético. «En un pais (Francia), continúa diciendo dicho autor, donde el mecanismo de los versos es «aun desconocido, el público debe ser insensible á la ca«dencia poética. Cancion, cántiga, ó romanza, todo lo es«tropea. No es estraño ver en un teatro las atrocidades «prosódicas con las que se ha nutrido desde su infancia, «que se complazca en escucharlas, que no conozca lo que «debe ser, y que no comprenda que pueda hacerse de «mejor manera. Sin embargo, este instinto, que sus es«tudios universitarios no han podido destruir, le han he«cho confesar que la música francesa es bastante grata, «pero que la italiana, es deliciosa, encantadora, y tiene «un atractivo secreto que arrastra. Este encanto y este «atractivo, es el ritmo, la cadencia del poeta, la feliz dis«tribucion de las palabras, de los acentos, que preparan.

«diseñan, decoran y sostienen el edificio armónico» (1).

Esto dice un francés, y justo es creerlo. Y si tuvimos por modelo para nuestro teatro las obras francesas, mal pudieron sus imitadores y traductores escribir libros poéticos dignos de ponerse en música, ni nuestros maestros obras completas, cuando les faltaban las palabras y el interés de la accion, que forman el complemento mágico del drama lírico.

Sin versos escribieron nuestros compositores su música; sin palabras que espresaran algun sentimiento crearon sus melodías; sin argumentos que interesaran hicieron sus conbinaciones armónicas; sin cantantes, ni orquestas, ni proteccion del gobierno, de la alta clase y de la literatura, se lanzaron á poner en escena sus producciones, que aun hoy se escuchan con gusto, para sostener en lo posible la inevitable ruina del teatro lírico español. ¡Y todavía hay quien se atreva llamar á la música de las *tonadillas*, música envilecida, rebajada y puesta en caricatura! Semejantes escritores son los que se rebajan y ponen en caricatura, sino ante los detractores de nuestros conocimientos, ante las personas sensatas de todos los paises.

La pintura de nuestros sentimientos se llama *espresion*, la de los afectos sumisos á nuestros sentidos *imitacion*: cuanto mas imite y esprese la música, mayor será el mérito de la pintura. ¿Y qué mérito puede tener esta sin las palabras que son en la música el hilo magnético que nos conmueve y fascina? Será dicha pintura agradable al oido, como la del lienzo á la vista, pero nunca podrá hacer sentir á el alma. Si la espresion musical no está ligada á la espresion prosódica de una lengua inteligible, no puede haber música espresiva; por esto dice Quintiliano, que la natu-

(1) Theatres Liriques de Paris. L'ópera Italien.

raleza nos ha hecho sensibles á la melodía, porque dá mas fuerza y sentimiento á los afectos espresados con las palabras.

El idioma nativo de un pais es el que ha dado á la música todo el valor é importancia que en sí tiene, fijando á las melodías sus formas especiales en cada pais distinto.

Los climas mas fértiles y templados y los paises mas ricos, variados y pintorescos, han sido los mas poéticos, y por consiguiente los mas músicos; y la música y poesía compañeras inseparables, participando de la belleza de su suelo, han espresado en deliciosa armonía el conjunto sublime de la naturaleza con mas galanas formas y encantadoras melodías, cuanto mas dulce y espresivo ha sido su idioma. Por esto fue nuestra patria la reina de la música y la poesía; por esto en ella los griegos, fenicios, latinos, godos y árabes, aumentaron los raudales de sus concepciones y las mejoraron, y nos dejaron la variedad y sencillez de sus cantos, que enriquecieron al mismo tiempo nuestra lengua y nuestra música.

¿Que hemos hecho, pues, de tanta riqueza? Perderla. ¿Qué hemos hecho de nuestra hermosa lengua, tan llena de armonía, tan variada en sus retumbantes y sonoras frases, y tan galana con su pompa oriental? Los poetas pervertirla con sus galicismos: los compositores abandonarla por su servil imitacion á las composiciones italianas.

La lengua castellana, como dice D. Eugenio de Ochoa (1), reina de las lenguas vivas por su naturaleza gloriosa y robusta al mismo tiempo: suave en ciertos casos como el idioma italiano; enérgica en otros como el aleman y el inglés; llena de pompa y majestad, de giros orientales y latinos; severa, exacta, religiosa; prestándose admirablemen-

(1) El Artista. Tomo II, pág. 52.

te en Mariana al tono grave de la Historia, en Calderon á la sublimidad de la poesía, en Villegas á la italiana dulzura del Idilio, y en Quevedo á la mordacidad picaresca de la sátira; fué despreciada para la música por el capricho de nuestros soberanos, por la adulacion de los cortesanos, y por el poco amor patrio y escasos conocimientos literarios de algunos de nuestros maestros compositores, que no queriendo perder su prestigio entre cierta clase de la sociedad, sacrificaron á su interés particular la hermosa nacionalidad del arte (1).

Pero no fueron ellos solos los culpables, no: tambien los literatos y poetas de aquel tiempo abandonando su idioma por estudiar el francés, y queriendo dar á sus obras una originalidad importada, no escribieron, como dice Feijóo, una sola composicion poética que fuese juntamente natural y sublime, dulce y eficaz, ingeniosa y clara, brillante sin afectacion, sonora sin turgencia, armoniosa sin impropiedad, corriente sin tropiezo, delicada sin melindre, valiente sin dureza, hermosa sin afeite, noble sin presuncion y conceptuosa sin obscuridad.

(1) Nuestro insigne poeta don Tomás de Iriarte en su *Poema de la música* canto V, haciendo referencia á la música española se espresa en estos términos.

Yo sola, (prorumpió la poesía),
Yo sola basto á perpetuar la fama
de aquella predilecta hermana mia
En el jocoso ó en el serio drama;
Pues si fuera de Italia me desvelo
En buscar un leguaje
Que á todos para el canto se aventaje,
En el hispano suelo
Le encuentro noble, rico, magestuoso,
Flexible, varonil, armonioso:
Un lenguaje en que son desconocidas
Letras mudas, oscuras y nasales;
Y en que las consonantes y vocales
Se hallan con órden tal distribuidas,
Que casi en igual número se cuentan;
No como en las naciones
Del Septentrion que ofuscan y violentan
De las vocales los cantable sones,
Multiplicando tardas consonantes:
Lenguaje, en fin, que ofrece
En sus terminaciones
Los agudos, y breves abundantes,
Y de esdrújulos varios no carece.
Mas si en ciertos vocablos algo dura
La gutural pronunciacion parece,
El buen cantor la espresa con dulzura;
Y evitar su frecuencia
Es al poeta fácil diligencia.
Yo, pues, con tal idioma
Haré que la española melodía
Vaya envidiando menos cada dia
La de Florencia y Roma;
Y que admirando gracias del toscano,
Gracias tenga tambien el castellano.
Yo haré por otra parte,
Que vivan en mis odas y canciones
Los que su afan dediquen
A propagar de tan dificil arte
Las raras perfecciones;
Y que mis justas sátiras critiquen
A los que sus bellezas desfiguren.
Y porque los preceptos de esta ciencia

«En España no hay que buscar un poeta, continúa Feijóo, porque está la poesía en un estado lastimoso. El que menos mal lo hace (exceptuando uno ú otro raro) parece que estudia en como la ha de hacer mal. Todo el cuidado se pone en hinchar el verso con hipérboles irracionales y voces pomposas: con que sale una poesía hidrópica confirmada, que da asco y lástima verla. La propiedad y naturalidad, cualidades esenciales, sin las cuales, ni la poesía ni la prosa jamás pueden ser buenas, parecen que andan fugitivas de nuestras composiciones. No se acierta con aquel resplandor nativo, que hace brillar al concepto; antes los mejores pensamientos se desfiguran con locuciones afectadas: al modo que callendo el aliño de una mujer hermosa en manos indiscretas, con ridículos afeites se le estraga la belleza de las facciones.»

En este estado se hallaba nuestra poesía y música, por las razones demasiado repetidas en esta obra, por demasiado dolorosamente verdaderas, cuando nuestras tonadillas se crearon.

Y ahora bien. ¿Qué frutos ha producido la música italiana entre nosotros? ¿La hemos tomado por modelo para los adelantos de la nuestra? No: la hemos querido imitar servilmente, y muchas veces la hemos parodiado. ¿Han llegado los espectáculos líricos italianos á popularizarse, haciendo sentir á todas las clases de la sociedad los afectos de que es capaz la música? No: entretienen á la generalidad, por moda, mas no la conmueve, por que no entiende las palabras que dan carácter y espresion á las melodías. El público, en general, asiste á tales espectáculos, mas

En las memoria de los hombres duren,
Los cantaré con métrica armonía
Que llegue de la tierra á los estremos.
Así con amistosa competencia
«*Música y poesía*
En una misma lira tocaremos.

Mal paradas dejaron los poetas y compositores españoles, las patrióticas esperanzas de Iriarte.

por el mérito del cantor ó cantores ejecutantes, que por el de la composicion música; mas por gozar de la conbinacion de los sonidos, que por la belleza de la poesía y situaciones de la accion, vida del drama lírico; mas por regalar el oido que por halagar el sentimiento.

¿Y son estas todas las condiciones que debe abrazar el drama lírico? No. La primera y principal es la inteligencia de las palabras, para que por ellas puedan producirse los afectos de espresion é imitacion en el corazon de los oyentes. Sin este requisito, el drama lírico es un cuerpo sin alma.

Habrá quien diga que la música no conoce patria, que su idioma es universal, y que en el corazon humano la buena conbinacion de los sonidos produce los mismos efectos en todas partes. Pero estas son teorías mas bien para leidas, que para verlas en práctica. La variedad de las costumbres, y el carácter de las naciones, tienen sus diferentes modos y maneras de espresar sus pasiones; y el canto de dolor en los salvages, tal vez nos haria reir, como el de alegría en los turcos nos hiciera llorar. No estamos en este caso con respecto á la música italiana, que puede decirse es la nuestra por las razones alegadas en otro lugar de esta obra; pero sí con respecto al idioma espresado por tales melodías, ininteligible á la mayoría de los españoles, y por consiguiente, incapaz de hacerles sentir lo que á los italianos.

El Florentino Lulli dejó su patria por la francesa, enriqueciendo con la música de su pais nativo, la de su pais adoptivo; pero si llegó á connaturalizarla en Francia, no fué por el mérito de ella, sino por las palabras en idioma francés inteligibles para todos. ¿Y quién hizo mas por la música nacional, Lulli poniendo melodías á la letra francesa, ó Quinault escribiendo versos para la música llamada

italiana? Sin disputa alguna Quinault, pues tuvo que alterar su idioma para dulcificar su dureza y poder mejorar las melodías de su país, sufriendo con resignacion las crueles críticas de los literatos de su tiempo, á fin de legarle á la Francia despues el drama lírico nacional.

Nosotros no solo despreciamos la sencillez natural de nuestras expresivas melodías con nuestro puro y rico idioma por adoptar unas y otro de la nacion italiana, y las maestras obras dramáticas por las francesas copiadas de las nuestras, sino que aun hoy ridiculizamos á los que en aquel tiempo de servil imitacion, de poco amor patrio, y de punible decadencia por tales motivos, quisieron sostener la antigua gloria española, luchando con honor contra tantos elementos poderosos reunidos, sin recursos ni proteccion, y sin esperanzas para sí de premio y de recompensa.

¡Todo el patriotismo que nos falta para la proteccion y fomento de nuestras ciencias y artes, nos ha sobrado siempre en política, donde con menos, hubiéramos tenido bastante!

CAPÍTULO XXV.

Arreglo de la real capilla.—Sus pocos resultados.—Creacion de la plaza de vice-maestro.—Don José Nebra ocupa dicha plaza.—Dictámen pedido á Nebra.—Resultados satisfactorios en el nuevo arreglo.—Nuevas constituciones.—Método y gobierno del coro. —Reglamento y planta de los profesores de música.—Creacion del coro de canto llano. —Aprobacion de la tabla de asistencias.—Mérito y composiciones de Nebra.—Salve compuesta por la Reina doña Bárbara.—Obras de Nebra.—Carácter de este profesor.—San Juan, Torices, Hernandez, Remacha.—El Padre maestro Pedro de Ulloa.—Don Francisco Valls.—Disputa llamada de Zamora.—Introduccion á la gran obra inédita de Valls, titulada: *Mapa armónico práctico*.—Ejemplos para espresar en música los afectos.—Otros de instrumentacion.—Don Gregorio Santisso Bermudez.—Su dictámen sobre el *Mapa armónico*.—Maestros españoles.

Preciso era tuviese un fin el estado de deplorable abandono en que se hallaba la real capilla de música de Fernando VI, y el patriarca cardenal Mendoza se encargó de ello.

Sabido es que la mayor parte de nuestros profesores en aquella época recibieron su educacion musical en los conventos, colegiatas ó catedrales, por cuya razon debian estar acostumbrados al decoro y circunspeccion que se debe al santo templo católico: y componiendo el mayor número de los profesores de la real capilla, italianos, franceses y aun alemanes, sin duda alguna estos fueron los que dieron lugar á las determinaciones que se tomaron por los escándalos ocurridos en ella (1).

Por un decreto del cardenal Mendoza, se mandó á todos los profesores que componian la capilla de S. M., estuviesen en el coro con el silencio y recato debido, sin perturbar ni divertirse unos á otros con superfluas conversa-

(1) Profesores extranjeros que se hallaban en la real capilla en la época á que nos referimos: Corselli, Giovannini, Bufalini, Galicani, Canovay, Lucholi, Bertolnci, Porreti, Fleury, Alberic, Millorini, Geminiani, Terri, Perelli, Jacco, Landini, Marquesini, Sebatini, Bonfantti, Philipis, Dalp, Cavazza, Sarrier, Prieraut, y Scheffler.

ciones, ni leyendo papeles impropios de tan sagrado lugar. Se prohibió, al mismo tiempo, el que entrasen en dicho coro con capas, redingotes, botines y otros trajes que no fueran decentes, dejando los abrigos á la entrada como se practicaba anteriormente. Se encargó al maestro de capilla, ó en su ausencia al sacerdote mas antiguo, que gobernase el coro, y al puntador, el cuidado y celo por la observancia de lo mandado; ordenando que al contraventor se le apuntase como no asistencia, y si alguno ó algunos eran causa de que otros incurriesen en falta notable al culto, se diese cuenta de ello, para imponerles el condigno castigo (1).

(1) Decreto: Habiendo llegado á nuestra noticia que en el coro de la real capilla de S. M. no se guarda por los individuos músicos de ella, aquel silencio, compostura y reverencia que es debido á tan sagrado lugar, de lo que se ha seguido, y sigue nota de escándalo; y tocándonos como á capellan mayor de S. M. el providenciar de remedio conveniente para evitar tan grave desórden: Mandamos á todos los individuos músicos que tuvieren ejercicio en el coro, asi en comun, como en particular, que estén en él, con el silencio y recato debido, asistiendo cada uno á lo que fuere de su obligacion, sin perturbar ni divertirse unos á otros con conversaciones superfluas, ni leyendo papeles que no sean del ministerio; y del mismo modo impedimos, que los elesiásticos cantores se pongan á rezar en dicho coro al tiempo que es hora de empezarse la funcion, y menos durante esta, para que así estén todos con la atencion y puntualidad debida al cumplimiento del servicio: prohibimos tambien y ordenamos; que ninguno de los individuos músicos entren en el coro con capa, redingot, botines, ni con otro traje que no sea decente, pues cuando les precisare á usar de alguno de estos por el mal temporal, tendrán entendido, que los dejarán para entrar en él, como se practicaba antes, y es muy debido á la compostura y modesta decencia con que deben estar todos en aquel lugar sagrado, y mucho mas en las funciones que concurre la circunstancia de formarse el coro de música en la capilla mayor de San Gerónimo, donde le autoriza la real vista de SS. MM. y AA.: finalmente, mandamos, que todos guarden silencio, respeto y reverencia debida, y que asimismo que estén en pié todas las veces que sea ceremonia, segun lo dispuesto por la Santa Madre Iglesia, siguiendo en todo lo que ejecutaren los capellanes de honor de S. M. cuando se hallen presentes, y no estando, sigan y observen el ejemplo del maestro de capilla, y en su defecto el del ministro sacerdote mas antiguo que gobernase el coro por ausencia de este, ú otro cualquier motivo: á los cuales como asimismo al puntador, ordenamos y hacemos especial encargo de que cuiden y celen por la observancia de todo lo aquí espresado, en inteligencia, de que al que contraviniere en solo alguna cosa de las que llevamos prevenidas, dicho puntador le puntará del mismo modo que si no asistiera: y si alguno ó algunos fueren causa de que otros incurran en lo mismo, y se siguiere de esto falta notable al culto, nos dará luego cuenta de ello, para imponerle la multa que nos pareciese conveniente por la primera vez, y por la reinciden-

Poco ó nada se adelantó con dicho decreto, puesto que estando casi siempre la corte en los reales sitios, y siendo poca la asistencia de Corselli á la capilla, no quisieron exponerse á la animosidad de los favorecidos extranjeros, ni el sacerdote mas antiguo ni el puntador; y no dando estos cuenta á Mendoza de lo que pasaba, siguieron ejecutándose las obras del mismo modo, y los profesores con el mismo poco respeto.

Por real decreto de 25 de mayo de 1749 fué aprobado un nuevo reglamento para el gobierno de la capilla real; pero tampoco dió resultados el mejoramiento de las funciones en que la música tenia parte; porque las composiciones casi siempre eran las mismas, y el abandono en la direccion de ellas continuaba en el mismo estado, por el descuido y poca energía del maestro Corselli, y la ninguna subordinacion de los profesores, sabiendo habian de quedar impunes sus faltas.

Llegó Mendoza á conocer de donde provenian los pocos adelantos que se habian logrado en el trascurso de cuatro años para el mejor buen éxito de las funciones religiosas; y habiéndose informado de las cualidades que adornaban á don José Nebra, tanto en conocimientos científicos como en fuerza de carácter, con el apoyo del Marqués de la Ensenada, logró llevar á feliz término su propósito, y consiguió lo que tanto deseaba y reclamaba el decoro de la capilla de S. M.

Créase la plaza de vice-maestro de dicha capilla y vi-

cia, quedarán reservadas á Nos, otras providencias que en su vista, fueren conducentes. Y para que tenga efectivo, y puntual cumplimiento todo lo referido, y no se alegue ignorancia alguna por dichos individuos músicos: Mandamos á los furrieres de la real capilla, que á cada uno de ellos haga saber este nuestro decreto sin esceptuar á persona alguna de cuantas tienen servidumbre en el coro, y ejecutado, le pasarán original, al puntador para que en cumplimiento de lo que va ordenado, proceda á su observancia con la exactitud que debe. Dado en el real sitio de San Lorenzo á 19 de noviembre de 1747.—El cardenal Mendoza.

ce-rector del colegio de niños cantores con la dotacion de catorce mil reales anuales, y nómbrase para su desempeño á Nebra, sin perjuicio de continuar en el cargo de organista principal. Y como en aquel tiempo no se permitia á ningun criado de S. M. ni á los que gozaban renta por la real Hacienda disfrutar dos sueldos á la vez, se le señala á dicho profesor una pension de seis mil reales sobre el sueldo que ya gozaba, en vez de los catorce mil que á la nueva plaza correspondian (1).

Reservadamente pídesele á Nebra su dictámen sobre las obras de música útiles que se podian adquirir para el culto de la real capilla, y á fin de que pudieran ser bien custodiadas, se le encarga diga en qué parajes podrian ponerse unos estantes cerrados para formar el archivo de ellas (2). Nebra dá su parecer sobre el segundo punto, re-

(1) Real decreto creando la plaza de vice-maestro de capilla: «Para mas afianzar el Rey, el culto divino de su real capilla, y que en las ocasiones de ocupacion precisa, enfermedad ó ausencia del maestro de música, haya sugeto idoneo que le sustituya en el gobierno del coro, y demás obligaciones anexas al magisterio, ha resuelto S. M. por real decreto de 5 del corriente, crear una plaza de vice-maestro de capilla, y de vice-rector del colegio de niños cantores con catorce mil reales de vellon de sueldo de planta añuales; y ha venido en conferírsela á don José Nebra, por concurrir en él, las cualidades que se requieren para que la sirva puntualmente con la plaza de organista principal que actualmente obtiene: habiéndole concedido al mismo tiempo, seis mil reales anuales de pension en la tesorería de reales servidumbres además del sueldo que al presente goza. Lo que tendrá V. entendido como puntador, de la real capilla, para su inteligencia y cumplimiento, y para este mismo efecto le hará saber al maestro de capilla y rector don Francisco Corselli, y á los demás individuos de música, á fin de que todos enterados de esta real resolucion, procuren su puntual observancia como es debido. Dios guarde á V. muchos años. Aranjuez y Junio 7, de 1751.—El cardenal Mendoza.—A don Francisco Ossorio, puntador de la real capilla.»

(2) Decreto del cardenal patriarca de las Indias á don José Nebra. «Queriendo el Rey que las obras de música que hay actualmente, y las que se fueren adquiriendo, y ejecutando por sus maestros, estén con la debida custodia, me dirá V. reservadamente, en qué paraje de la actual capilla, podrán ponerse unos estantes cerrados, donde estén á la mano, y ínterin que concluido el nuevo Palacio se destina en él, pieza correspondiente para formar archivo de estas obras: proponiéndome V. qué clase de estantes podrán hacerse para esta provisional providencia, con todo lo demás que á V. pareciere; como asimismo, las obras útiles que se podrán adquirir de los maestros de capilla de mayor nota, ya sea por compra, ó bien sacando copias, en inteligencia, de que el ánimo de S. M. es que en la capilla haya todas las obras que se necesiten

servándose contestar al primero hasta adquirir las noticias necesarias para el mejor acierto; cuyas noticias no llegó á dar extensamente por evitarse compromisos (1).

Tambien á Corselli, como ya se ha dicho en otro lugar, se le pidió nota de las mejores obras de música eclesiástica que se conociesen; pero solo fué por pura fórmula, puesto que la confianza de Mendoza y Ensenada la tenia don José Nebra (2), y de las obras presentadas por aquel no se compró ninguna.

No pudiendo Nebra evitar el dar su dictámen sobre las composiciones de Falconi; no queriendo tampoco perjudicar á Corselli que las habia comprado, ni ocultar la verdad al cardenal Mendoza, manifestó su opinion del modo siguiente: «Del maestro don Felipe Falconi, es poquísimo lo que he oido, poro don Francisco Corselli podrá informar á V. Ema. del mérito y circunstancias de sus obras. Lo que á mí me parece (por ser lo mas juicioso) es, que al actual maestro don Francisco Corselli, se le satisfaga

para que las funciones del culto divino se ejecuten con la mayor solemnidad y distincion. Dios guarde á V. muchos años. Aranjuez 19 de Junio de 1751.—El Cardenal Patriarca Mendoza.—Sr. D. José de Nebra.»

(1) Respuesta de don José Nebra al cardenal patriarca de las Indias. «Eminentísimo Señor. Satisfaciendo al venerado precepto de V. Ema. digo: Que junto al coro de la real Capilla, hay un cuarto donde están los libros de canto llano, y de órgano, en un estante pequeño, y en el mismo sitio se puede colocar otro mayor para custodiar Misas, Psalmos, y las demás obras que son precisas en el giro del año. Donde me parece que esta providencia se hace mas precisa, es en San Gerónimo, por ser el mayor número de funciones las que se ejecutan en dicha iglesia: y siendo todo interino, con dos estantes decentes, y seguros, se puede subvenir al digno deseo de V. Eminentísima que Dios guarde.—Para adquirir obras de maestros de Capilla insignes que puedan ser oportunas, para que las funciones se ejecuten con solemnidad, y distincion, se necesita tiempo para tomar noticia.—Quedo A. L. P. de V. Ema. para servirle, y rogar á Dios felicite su vida los muchos años que le deseo. Madrid y Junio 21 de 1751.—A. L. P. de V. Ema. su mas atento súbdito—Josef de Nebra.—Emo. Sr. Cardenal de Mendoza.»

(2) Oficio del ministro de Gracia y Justicia al cardenal patriarca de las Indias. «Emo. Sr. He visto lo que responde Nebra ínterin que hace exámen de las obras que se deban solicitar, y así parece preciso se pongan por obra los dos estantes, uno para Palacio, y otro para San Gerónimo.—Estos deben hacerse por la casa, y á este fin, y para cuanto vaya ocurriendo en este asunto, será bien que V. Ema. pase la órden que

el importe del papel que ha gastado en la copia de sus obras, desde que tuvo el ingreso en la real capilla, y se continúe en adelante esta gratificacion, para que en ningun tiempo pueda pedir la propiedad de sus obras, y con este pequeño dispendio se logre abolir tan pernicioso abuso: pues teniendo S. M. dotados los copiantes (que es lo mas), con esta providencia en el curso de pocos años, se hará dueño de un grande archivo (1).» De este modo evitó Nebra el compromiso artístico y de compañerismo, comprometiendo á Corselli á que no diera un voto arriesgado sobre las producciones de Falconi, al mismo tiempo que le resarcia en parte los gastos que habia hecho. Mas sin duda Corselli, por no perder lo gastado, recomendó algunas misas, vísperas y completas del dicho Falconi, segun se desprende de la representacion que hizo á S. M. el cardenal Mendoza; (2), aunque ni en los inventarios de los archivos

tiene al Contralor, diciéndole se necesitan de pronto dos armarios y que estos se han de ejecutar en la forma, y con las cualidades que diga Nebra, y que avise al carpintero de la casa se vea con él.—A Nebra prevéngasele por V. Ema. que diga al carpintero como han de ser los dos estantes ó armarios, y las cerraduras, que todo se ha de hacer de su satisfaccion.—Soy de parecer, se diga á Nebra se espera la noticia de las obras que sean necesarias, y á Corselli, que envie el papel ú órden que se le comunicó, que por él vendrá en conocimiento de las diligencias que se hicieron entonces, para saber la pertenencia de las obras de Torres, y en pasando á Madrid, se manifestarán á Nebra las notas de obras que compró Corselli por si conviniere que se tomen para el rey.—He dicho á Gordillo, se necesitan los estantes, y esto, y lo demás que se ofrezca y pida V. Ema. se dispondrá, y mientras pido á Dios le guarde por muchos años. Aranjuez y Junio 22 de 1751.—El marqués de la Ensenada.—Emo. Sr. Cardenal Patriarca de las Indias.»

(1) Oficio de Nebra al cardenal Mendoza fechado en Madrid á 16 de Julio de 1751.

(2) Representacion del cardenal Mendoza á S. M. el rey don Fernando VI.—Señor.—En oficio de 16 de Junio de este año, me participa el marqués de la Ensenada, que deseando V. M. que las obras de música que sirven al divino culto, se mantengan con la debida custodia, ha resuelto V. M. que por ahora, é ínterin se concluye la fábrica del nuevo Palacio, se hagan estantes cerrados donde se coloquen todas las obras que actualmente existieren, y hubieren ejecutado los maestros de la real Capilla desde el incendio del Palacio antiguo, y las que fueren escribiendo conforme su obligacion, costeándose por la real Hacienda el papel que se necesitare, y que así ejecutado se forme inventario, y haga entrega formal al maestro de Capilla con las llaves de los estantes, respecto á que ha de ser de su cargo la eleccion de las obras que segun las clases de las funciones deben cantarse en cada una.—Tambien me participó de

de la real capilla aparecen dichas composiciones, ni por lo que dice Perez en sus *Apuntes curiosos* puede creerse hayan existido, pues se expresa en estos términos: «En punto al maestro don Felipe Falconi, confesamos no haber visto ni oido cosa alguna suya, pero creemos prudentemente, que seria algun Clavista y remendon de arias, en las óperas que en aquel tiempo se hacian para divertir á SS. MM.. y que de aquí le vendria la fortuna de ser maes-

órden de V. M. que supiese yo, si entre las obras que dejó el maestro don José Torres, y compró Corselli de sus testamentarías, hay algunas que sean útiles, y necesarias para la capilla, y si convendrá tomarlas satisfaciendo el coste en que se estimaren, ó que se saquen copias de algunas, ó que sean de otros autores: todo á fin de asegurar el culto divino de la real capilla.—Y en cumplimiento de esta real órden, en la primera parte pongo en la real noticia de V. M. como ya están hechos dos estantes cerrados, segun han parecido á don Jose de Nebra, para el efecto de archivarse en ellos todas las obras ejecutadas desde el incendio del antiguo Palacio: pero para practicarse esta providencia con la formalidad de inventariarse, y hacer cargo de ellas al maestro, se hace preciso que V. M. mande se satisfaga á don Francisco Corselli, el importe del papel que ha gastado de su cuenta en la copia de todas sus composiciones desde que entró en la capilla, y que esto mismo se ejecute en adelante con todas las demás que hicieren los maestros como V. M. lo ha resuelto.—Por este medio tan fácil, se logra abolir el pernicioso abuso de que los maestros queden hechos dueños de las obras que componen para el servicio del culto divino, pues teniendo V. M. dotados los copiantes, que es el mayor coste, con esta tan laudable providencia, en el curso de pocos años será V. M. dueño de un grande archivo de música.—Por lo que mira á las obras del maestro don José Torres, que quiere V. M. saber si hay entre ellas algunas que sean útiles y necesarias para la capilla, me informan los maestros, que todas son dignas de la inmortalidad, por la comun aceptacion que se adquirió este célebre autor: pero atendiendo yo á que V. M. solo querrá valerse de aquellas mas escogidas, y útiles para el servicio de las funciones segun el estilo presente, he indagado particularmente, que entre estas obras que compró Corselli de la testamentaría de Torres, hay algunos psalmos de vísperas, un oficio de difuntos, y una misa mas armoniosa que todas las demás: lo cual puede tomarse con alguna otra cosa que parezca necesaria, y tambien, algunas misas, vísperas y completas, del maestro Falconi por lo breves que son; y por esto pueden convenir para alguna ocasion que ocurra; y cuanto se tomare de estas, y otras obras, lo mas acertado y de menos dispendio, es tomar la propiedad de las copias que sacarlas de nuevo, y si V. M. fuere servido de ver por menor todas las composiciones de estos autores, pasaré á manos de V. M. una razon de todas ellas para que en su vista, pueda V. M. resolver lo que fuere mas de su real agrado.—Por si V. M. fuere servido hacer á la capilla con un surtimiento de autores clásicos estrangeros y nacionales de todas las obras que se ofrecen en el discurso del año, hago presente á V. M. la adjunta lista que ha formado Corselli, y que dice será de muy corto coste el hacerse con todas las que se eligieren, disponiendo que vengan en partitura. Lo que espongo á V. M. para que en vista de todo resuelva y mande lo que fuere mas de su real agrado. —Buen Retiro 1.º de Setiembre de 1751.—El Cardenal Mendoza.

tro de capilla con dos mil ducados de renta. Todo lo cual puede creerse así, sin hacer ningun juicio temerario, cuando, por no haber hecho nada de atencion, tuvieron que escribir sin cesar el maestro Corselli y don José Nebra, para mejorar el desempeño de las funciones de la real capilla abandonada por tanto tiempo.»

Bien palpablemente queda demostrado el estado deplorable en que se hallaba la capilla real de música antes de pertenecer á ella como vice-maestro el organista Nebra, y el órden que empezó á reinar con las acertadas disposiciones del cardenal Mendoza, aconsejadas por aquel entendido y sabio maestro español.

A pesar del favoritismo estranjero, los resultados satisfactorios del talento de Nebra fueron aumentando su prestigio, y logrando con su laboriosidad y fuerza de carácter dominar de una vez la anarquía desenvuelta entre los profesores de la real capilla. Las sobresalientes composiciones de Nebra estimularon á Corselli, y las obras nuevas de ambos maestros se sucedieron con una rapidez tal, que hubo temporada en que cada dia de capilla se ejecutaba una nueva. Los profesores, con semejante actividad, desempeñaban con gusto é interés sus respectivos cometidos; la asistencia era puntual, el respeto mayor; las composiciones cada vez mejores; su ejecucion cada vez mas perfecta; y en un corto tiempo, la capilla de música de S. M. fué brillante, y sus archivos enriquecidos sin necesidad de obras importadas.

Tan felices resultados animaron al cardenal Mendoza á fijar de una vez el explendor de la real capilla; y teniendo por consejero á Nebra, se empezaron á formar las nuevas constituciones que en lo sucesivo habian de regir en ella: aprobándose por S. M. en 10 de marzo de 1756

el método y gobierno del coro, y en qué dias y horas se habian de celebrar los divinos oficios: marcándose en dicho documento los dias de solemnidad en la misa mayor; en qué festividades debia haber maitines y laudes; las horas menores, las vísperas y completas; la distincion del canto que se habia de observar en los dias de primera y segunda clase, y en los dobles mayores y domínicas; y las observancias y ceremonias que se debian practicar en el coro mientras se estaba en él, y durante la misa mayor.

En 2 de mayo del mismo año quedó tambien aprobado el reglamento ó planta de la capilla de música en esta forma: A mas del maestro y vice-maestro, *cuatro tiples*; don José Felipe, con 18,000 reales anuales; don Cárlos Reyna con 16,000; don Narciso Alfonso con 12,000; y la otra plaza vacante con otros 12,000. *Cuatro contraltos*: don José Pelegrini 15,000; don Pedro Serbelloni, 15,000; la tercera y cuarta plaza vacantes con 12,000 reales cada una. *Cuatro tenores*: don José Canovay con 15,000; don José Perez Ricarte, 14,000; don José Perez de la Torre, 10,000; y la otra plaza vacante, tambien con 10,000 reales. *Tres bajos*: La primera plaza vacante con 15,000; don Joaquin Dacosta 12,000, y la tercera tambien vacante con 12,000 reales (1). *Tres organistas*: don José de Nebra con 16,000; don Antonio Literes con 12,000, y don Miguel Ravaza con 9,000. *Tres bajones*: la primera plaza vacante con 9000; don Justiniano Cantero con 8000; don Rafael Pastor 7000. *Dos fagotes*: don Francisco Bordas con 7000; don Onofre Genesta 7000 (2). *Tres violoncellos*:

(1) Esta plaza se suprimió el año de 1763, para crear las dos de ayudantes de sochantre, cuyas dos plazas fueron ocupadas por real órden de 13 de setiembre de dicho año, por don Antonio Seron y don Lorenzo Bellido: lo cual se hizo á instancia del receptor de la capilla, don Melchor Borruel, y consulta del cardenal patriarca de la Cerda.

(2) Estos fueron los dos primeros fagotes que hubo en la capilla; gozando Bordas una pension de dos mil reales anuales por merced particular de S. M. Fernando VI.

don Domingo Porretti con 12,000; don Antonio Villazno 10,000; don Juan Orri 8000. *Tres contrabajos*: don Bernardo Alberic con 10,000; don Francisco Zayas con 8000; don Cárlos Millorini con 7000 (1). *Doce violines*: don Miguel Geminiani con 12,000; don Gabriel Terri, 12,000; don Cosme Perelli, 10,000; don Pablo Jacco, 10,000; don Francisco Manalt, 9000; don Francisco Landini, 9000; don Antonio Marquessini 8000; don José Bonfantti. 8000; don, Felipe Sabattini 7500; don Francisco Fayni, 7500; don Estéban Isern, 7000; don Francisco Lenzzi, 7000. *Cuatro violas*: don Juan de Ledesma, 7500; don Francisco Guerra, 7500; don Manuel Dalp, 7000; don Felipe Monreal, 7000. *Oboes y Flautas*: don Manuel Cavazza, 12,000; don Francisco Mestres, 10,000; don Luis Mison, 9000; don Juan Mestres, 8000. *Dos clarines*: don Felipe Crespo, 10,000; don Antonio Sarrier, 10,000. *Dos trompas*: don Jose Princraut 9000; don Antonio Scheffler, 9000. *Dos copiantes de música*: don José Lombart, 3000; don José Santiso, 3000 (2). *Puntador*, don Francisco Ossorio, 6000. *Afinador de órganos*: don Pedro de Hibornia y Chavarria, 2200 (3). *Barrendero y entonador*: Francisco Caso, 3000 (4).

A continuacion de esta nueva planta, se pusieron cinco artículos concebidos en estos términos:

Artículo 1.° Siendo el ánimo de S. M. conceder á

(1) La tercera plaza de contrabajo se suprimió por real órden de 19 de octubre de 1766, á consulta del cardenal patriarca de la Cerda, y peticion del receptor, para poner distribuciones interpresentes á los del coro de canto llano, á fin de obligarles á la mejor asistencia; pues habia siempre trabajos para ello valiéndose del pretexto de que se hallaban enfermos.

(2) A estas dos plazas se les aumentó el sueldo de 1400 reales, en el año de 1772.

(3) Tambien fué aumentado despues el sueldo de esta plaza fijándolo en 2930 reales.

(4) La segundo plaza de barrendero y entonador que estaba suprimida en la planta del año 1749, volvió á crearse en 1.° de enero de 1757 con la dotacion de 150 ducados; permaneciendo así hasta que en el año de 1771 se le aumentó hasta 200 ducados, dándole el dictado de *Mozo de coro*, y jubilando á Caso con 5 reales diarios.

los músicos que hubieren servido veinte y cinco años en su Real Capilla, jubilacion con medio sueldo, consignado en el paraje donde mas le convenga, es su Real voluntad, que se haga presente á S. M. los individuos que cumplan este tiempo, para que sean atendidos en la referida forma (1).

Art. 2.° S. M. releva á todos los músicos que hay hoy y que en adelante hubiere en su Real Capilla, de la paga del derecho de la *Media-Annata* y de la mesada eclesiástica, á fin de que entren en sus empleos y ascensos sin este semejante gravámen (2).

Art. 3.° Quiere S. M. que si alguno se inhabilitare por accidente que le sobrevenga antes de cumplir el término de los veinte y cinco años, se le haga presente, con espresion de sus servicios y demas circunstancias que le asistan, para que su real clemencia, le facilite el alivio correspondiente (3).

Art. 4.° Manda S. M. que los individuos que tuvieren mas goce que el que señala este reglamento, por pension ó merced particular, no entren al aumento que en él se prescribe, quedando con lo mismo que hasta aqui han tenido (4).

(1) Este artículo ha tenido efecto en repetidas ocasiones, y con diferentes individuos que han solicitado su jubilacion despues de cumplir los veinte y cinco años de capilla; pero no con quien no lo ha solicitado y pretendido.

(2) Por este artículo derogó S. M. lo mandado en la constitucion segunda de los capítulos de instruccion de la planta ó reglamento del año 1749.

(3) Este artículo ha tenido uso en varias ocasiones con varios capellanes del altar y de coro que antes de cumplir los 25 años de capilla se han imposibilitado.

(4) Sin duda por lo que expresa este artículo, no se fijó en esta nueva planta el sueldo del magisterio de música de la real capilla, ni el de vice-maestro, pues desempeñando la primera plaza D. Francisco Corselli, gozaba, además de los 18,000 rs. como maestro de capilla, otros sueldos por maestro de varias personas reales, hasta la suma de 38,340 reales, que no se le rebajaron á pesar de haber cesado en estos últimos cargos: y desempeñando Nebra la segunda, como ya hemos dicho, percibia una pension sobre sus haberes de organista, y la nueva plaza estaba, tocante á sueldo, sin llenar los requisitos de su creacion.

Art. 5.° Declara S. M. que los demas músicos que existen actualmente en la Capilla, y no están nombrados ó comprendidos en este nuevo reglamento, queden con el mismo sueldo que gozan (1).

Aranjuez 3 de Mayo de 1756. — El Conde de Valparaiso. — Al Cardenal de Mendoza, Patriarca de las Indias.

En 10 de mayo del mismo año se creó el coro de canto llano, pero siendo escaso el número de doce voces para el servicio diario que tenia de hacerse tanto en San Gerónimo como en la capilla de la calle del Real Tesoro, hicieron los capellanes de altar una representacion á S. M. haciéndole presente la grave fatiga que les ocasionaba, siendo tan pocos en número, el tener que oficiar la misa en el Buen Retiro y asistir á las segundas vísperas á Palacio, por la gran distancia de estos sitios, la inclemencia del invierno y los excesivos calores del verano. Que para poder dar el debido cumplimiento á las constituciones aprobadas para el debido culto, se aumentasen seis plazas de salmistas dotadas con cinco mil y quinientos reales cada una, dejando los esponentes mil quinientos reales de los señalados á cada uno por distribuciones; y que volviendo á crearse la plaza de cuarto organista, suprimida el año de 1749, quedarian los sochantres mejor asistidos y el culto mas asegurado. Pidieron tambien en esta exposicion, el que la presidencia del coro encomendada á un capellan de honor, lo fuera al sacerdote mas antiguo, al maestro, vice-maestro, ó decano de

(1) Muchos fueron los profesores de la capilla que por este artículo quedaron fuera de la nueva planta, ya por ser demasiados en número, ya por inútiles, ó bien por díscolos; unos percibiendo el sueldo de la cámara, como los tiples Giovanini y Bufalini; los contraltos Galicani y Ribero; los tenores Lucholi, Bertolucci y Barreda, y los bajos Montañana, Gomez y Martinez; y otros cobrando el de la capilla, pero sin ninguna obligacion, como los tenores Fernandez, Rico y Herranz, los bajos Carmona y Macias; los bajones Ferrer y Perez; el violoncello Fleury, y el violin Philipis.

los instrumentistas, para que estos, y no otros, los reprendiesen y multasen, y si algo de consecuencia ocurriese, entonces se diera parte al capellan mayor patriarca de las Indias.

Esta exposicion fué remitida para su informe al ilustrísimo señor arzobispo de Farsalia, D. Manuel Bonifaz, inquisidor general y confesor de S. M., el que, con el parecer de Nebra, lo evacuó manifestando era de opinion se creasen las seis plazas de salmistas, y la cuarta plaza de organista que se hallaba suprimida; pero de ningun modo se quitase del coro la presidencia del capellan de honor (1).

Por real decreto del 18 de abril de 1757 se aprobó la nueva tabla en que se prescribian *todas las asistencias que perpetuamente han de tener, y deberán cumplir los músicos de la real capilla, y los capellanes de altar, por lo respectivo al canto-llano y canto de órgano, así en Palacio, como en San Gerónimo, y las demás que están concedidas á diferentes iglesias de Madrid, sin que subsista cuanto se pueda reproducir de los estilos que la hayan antecedido para celebrar las festividades con la solemnidad que corresponde, observando los ritos de la iglesia romana, en las*

(1) En el tercer párrafo del dictámen dado por el confesor de S. M. con fecha 6 de febrero de 1757 se lee lo siguiente: «Y siendo preciso para mantener el divino culto, que el religioso celo de V. M. desea establecer en su real capilla, y que haya voces fuertes y gruesas para el canto llano y oficiar las misas, con los trece mil y quinientos reales que se les habia señalado á los nueve capellanes de altar en distribuciones por el nuevo trabajo, y con algun gasto mas; podrá V. M. mandar al Cardenal Patriarca, se doten seis plazas de salmistas á 5,500 reales de sueldo cada una, y con los dos sochantres, verá V. M. cumplidos sus fervorosos deseos, y asegurado el culto á lo que contribuye principalmente el canto llano y escita mas la devocion. Y si fuere de vuestro Real beneplácito se servirá ordenar se resucite, ó reintegre la plaza de cuarto organista, que se halla suprimida y consideran ser indispensable por las muchas funciones que hay que tocar..... Y por lo que toca á la presidencia de un capellan de honor en el coro, juzgo señor conveniente, se mantenga esta costumbre, pero con la prevencion de que solo asista para el cuidado de que se esté en él con respeto y reverencia que es lo que corresponde en lugar tan sagrado, pero sin la autoridad de poder reprender ni multar á individuo alguno; y si notase alguna cosa que pida remedio, dará cuenta al Patriarca, para que como prelado y jefe, provea lo conveniente.»

primeras y segundas clases cuando caen en su propio dia, ó se transfieren á otro, segun práctica inconcusa, y que debe regir hallándose S. M. así en Buen Retiro, como ausente de la córte, ó habitando en su Real Palacio nuevo: y por real resolucion de dos de junio del mismo año, creáronse las seis plazas de salmista y la de cuarto organista (1).

Por todo lo expuesto se comprenderá el talento regularizador de Nebra, á mas del de compositor y organista; habiendo sido, como dice Perez, uno de los facultativos de mayor juicio, crédito, conocimientos y habilidad, de cuantos conoció el siglo, y acaso conocerá en adelante, así en el órgano, como en lo que escribió de música de capilla.

El mérito de las composiciones de Nebra ejecutadas en la real capilla, y el brillante estado en que puso esta, le valieron la proteccion de Fernando VI, y aun la de la reina Bárbara, que escribió bajo su direccion la célebre *Salve* á grande orquesta, que con admiracion de los inteligentes se ejecutó por la capilla de música de S. M. en el monasterio de las Señoras Salesas de Madrid (2), y despues en la corte

(1) Esta plaza con la dotacion de 6000 reales se proveyó en el presbítero don José Polo Moreno.

(2) La Reina doña Bárbara fundó á sus espensas el real monasterio de la órden de San Francisco de Sales, llamado vulgarmente de las Salesas reales, para que en él se criasen y educasen niñas nobles, bajo la direccion de entendidas señoras religiosas. Permitiendo su instituto el que casadas y doncellas pudieran retirarse á hacer, dentro de la clausura de sus monasterios, ejercicios espirituales por algunos dias, y tambien el que tomasen el hábito de religiosas las personas nobles que por su avanzada edad y quebrantada salud quisieran gozar de la tranquilidad del claustro y de las comodidades de su clase.

Púsose la primera piedra de este suntuoso edificio el dia 26 de junio de 1750, y el dia 29 de setiembre de 1757 se trasladó el Santísimo Sacramento á su magnífico templo con la ostentacion y lujo que verán nuestros lectores por el órden que llevaba la procesion, que era el siguiente: 1.° Las comunidades religiosas que asistian á las procesiones con sus cruces y prestes. 2.° El estandarte de la Sacramental del Hospital del Buen Suceso ó de la córte, con las Mangas de las parroquias y cofradías. 3.° El Cabildo de curas y beneficiados de Madrid, con el vicario eclesiástico. 4.° Dos porteros de cámara. 5.° Dos alcaldes de casa y córte. 6.° Dos furrieres de la real capilla. 7.° La cruz de la real capilla, con dos pages de S. M. alumbrando con hachas. 8.° Los individuos músicos seglares de la

de Portugal; así como tambien el que fuera nombrado maestro de S. A. R. el Infante don Gabriel, concediéndosele el uso de uniforme de la real cámara: y que á la muerte de la reina doña Bárbara se le encargase la composicion de la misa de *Requiem*, del Invitatorio de difuntos, salmo, y dos lecciones.

Muchas fueron las obras que Nebra dejó escritas, y en todas ellas se ven las huellas de su privilegiado genio y sus profundos conocimientos en el arte (1). No tuvo émulos

real capilla. 9.° Los colegiales cantores de S. M. con roquetes. 10. Los sochantres y salmistas, ó capellanes cantores de sobrepelliz y bonete. 11. Los capellanes de altar, y sacerdotes músicos interpolados, con sobrepelliz y bonete. 12. Los capellanes de honor y predicadores de S. M. 13. Las señoras religiosas con velo echado y velas encendidas. 14. Los obispos. 15. La custodia en sus andas bajo de palio, cuyas varas y andas llevaban de capa plubial los capellanes de honor; y los incensarios, vestidos de subdiáconos, el presbítero don José Polo y Moreno, organista de la real capilla, y el capellan de altar don Francisco Vallabriga, que despues fué sochantre. 16. El nuncio del Papa, vestido de pontifical, con sus asistentes. 17. Los mayordomos de Semana. 18. Los gentiles hombres y grandes de España. 19. Los reyes don Fernando VI y doña María Bárbara de Portugal, y el infante don Luis Antonio Jaime. 20. La camarera mayor y damas de palacio, todas con sus velas encendidas como los demás asistentes á la procesion. 21. Los guardias de corps con sus respectivos oficiales.

En el suntuoso monasterio de Señoras Salesas reales se halla enterrado el cadáver de su fundadora la reina doña Bárbara, que murió en Aranjuez el dia 27 de agosto de 1758, y el de su augusto esposo Fernando VI, que acabó su reinado el dia 10 de agosto de 1759.

(1) Obras eclesiásticas de don José de Nebra que deben existir en los archivos de música de la real capilla de S. M.—Himno de comun de confesores.—Id. de mártires.—Id. de santa Librada y comun de vírgenes.—Id. de Apóstoles.—El de Nona de la Asuncion.—El de Pentecostes.—El de Corpus.—El de Trinidad.—El de la Ascension para vísperas.—El de todos los Santos.—El de la Cruz.—El del Santísimo nombre de Jesus.—El de san Felipe y Santiago y demás apóstoles en tiempo pascual.—El de san Juan Bautista.—El de san Pedro.—El de san José.—El de santa Isabel.—El de san Miguel.—El de san Justo y Pastor.—Responsorios de Navidad á ocho, 1752.—Misa á ocho, 1749.—Himno de Santiago á ocho, 1751.—Himno de Santiago á ocho, 1764.—Letanía á ocho, 1767.—Lamentacion 2.ª del miércoles á solo, 1758.—Letanía á ocho y salve á cinco, 1752.—Tres lamentaciones del miércoles, 1752.—Tres villancicos del Santísimo á cuatro, 1750.—Completas á ocho, 1749.—Misa á ocho, *In vian patis*.—Letanía á ocho y salve á cinco, 1752.—Invitatorio é himno de Navidad á ocho, 1757.—Vísperas á cuatro de la vírgen y de los santos, 1758.—Vísperas de los Santos á ocho.—Responsorios de Navidad á ocho, 1760.—Responsorios de Reyes, 1757.—Letanía á ocho, 1767.—Letanía á ocho y salve á seis, 1754.—Tres lamentaciones del miércoles, 1756.—*Sequentia ad Resurrectionem* á ocho, 1745.—Misa á cinco y á ocho, *Exurgat Deus*, 1748.—Misa á ocho, *cantate exultate et psallite*, 1757.—Antífona de *Comune non virginum*, 1757.—Completas

de su gloria, porque á la par de su superioridad, ni le envanecian los elogios, ni conocia la adulacion. Con todos sus comprofesores era franco y alegre; su amistad sencilla y sin doblez; afecto á servir á cuantos le necesitaban; exacto en el cumplimiento de su obligacion, y con fuerza de carácter para hacer que la cumplieran sus subordinados, sin usar de otras armas que las del agrado. Gustaba hablar del arte y de los que con dignidad y talento lo profesaban, pero ni con el orgullo de superioridad, ni con la vulgaridad chismográfica. Protegia al aplicado y huia de los pedantes.

Don José de Nebra, en fin, fué un verdadero artista, y el orgullo del arte en su tiempo: y si dejó de existir el dia 11 de julio de 1768, pagando el cruel tributo que todos debemos á la naturaleza, su memoria ha quedado impresa en las ge-

á ocho, 1757.—Misa á ocho, *Labia mea laudabunt te,* 1752.—Invitatorio é himno de Navidad á ocho, 1751.—Lamentacion 2.ª del jueves para tiple, 1759.—Letanía á nueve y salve á seis, 1756.—Vísperas del comun de los santos y de la Vírgen á cuatro, á facistol, con 19 partes ó libritos en pergamino, 1752.—Misa á ocho sobre el himno *Pangelingua*, 1747.—Letanía y salve á ocho con solos de tiple y contralto, 1757.—Himno para la Epifanía á ocho, 1751.—*Lectio* 1.ª *in Parasceve* á ocho, 1753.—*Lectio* 2.ª *in Parasceve* á duo, 1753.—*Lectio* 3.ª *in Parasceve* á cinco, 1753.—*In Epifania Dm. ad matutinum primus salmus*, tres nocturnos, 1752.—Cinco antífonas á la Vírgen, 1751.—Salve á ocho, 1761.—Misa sobre el *Sacris solemnis*, 1750.—Responsorio 3.º del primer nocturno de Reyes á seis, 1758.—Lamentacion 1.ª del viernes á ocho, 1754.—Lamentacion 2.ª del viernes á duo, 1754.—Lamentacion 3.ª del viernes á ocho, 1754.—*In nativitate Dm. ad matutinum in* 1.º *nocturno responsorio tercerum octo vocibus*, 1757.—Salve á ocho, 1766.—Misa á ocho, *te laudamus Deus noster*, 1757.—Misa á ocho, *Domine exaudi vocem meam*, 1758.—Salve á ocho, 1760.—Tres lamentaciones del viernes á ocho, 1765.—Misa á ocho, *Sic benedicam Domino*, 1759.—Miserere á ocho, 1751.—Motetes al Santísimo, á cuatro, 1766.—Nueve villancicos de Reyes, 1750.—Misa á ocho, *Per singulos dies benedicimus te*, 1763.—Miserere á ocho, 1761.—Misa á cuatro, *Servite Domino in letitia*, 1757.—Miserere á doce voces solas, 1763.—Misa á ocho, *Benedicamus domino*, 1764.—Misa á ocho, de bajo, *De profundis clamavis*, 1766.—Adoraciones al Santísimo, á cuatro, á tres y á duo, 1759.—Misa á ocho, 1757.—Id. id., 1753.—Misa á ocho, *In sono Tubae*, 1748.—Id., id. *canticum novum*, 1748.—Id., id. *Inbilate incompectu regis dm.*, 1756.—Id., id. *Servite domino in letitia*, 1754.—*Dixit dominus* á ocho, 1757.—*Misa de Requiem*, 1758.—Invitatorio de difuntos, Salmo y dos Lecciones á ocho, 1758.—Misa de difuntos á ocho, 1765.—Lamentacion 2.ª del jueves Santo á solo, 1763.—Messa á cincue concertata á otto, 1731.—Tres lamentaciones del jueves, 1764.

A mas de estas obras de música eclesiástica, escribió dos óperas españolas y muchas tonadillas que existian en los archivos de música de la real cámara

neraciones que le han sucedido. y quedará eternamente en las venideras, como eterna será la vida de sus obras marcadas con el sello de la inmortalidad.

Contemporáneos de Nebra en Madrid fueron: el padre maestro Pedro de Ulloa, de la compañía de Jesus, catedrático de matemáticas de los estudios reales del colegio imperial, y cosmógrafo mayor del supremo consejo de las Indias; sabio, músico y autor de la obra titulada: *Música universal, ó principios universales de la música*, impresa en Madrid el año de 1717. D. José de San Juan, celebrado maestro de la capilla de las Señoras Descalzas Reales. Don Benito Bello de Torices, maestro de música del real colegio de pages de S. M. D. Francisco Hernandez (1), maestro

(1) En el dictámen que dió este sobresaliente maestro sobre la obra de Ulloa titulada *Música universal*, se lee el siguiente trozo por el cual podrá juzgarse de sus profundos conocimientos: «Lo que en la treinta y tres proposiciones de esta obra me admira, es, la distincion y claridad con que se esplica lo que es meramente especulativo, y lo que es meramente práctico, y mucho mas el armonioso, y casi imperceptible enlace, con que se entretejen todas las noticias que acerca de lo uno y de lo otro en esta facultad pueden desearse.—La doctrina y estudio es un espiritual alimento, que si no se digiere, sofoca: y es cierto, que asi como hay personas á quienes nada aprovechan aun las mas delicadas viandas, por cuanto su primera constitucion les precipita á estar siempre desgraciadamente éticos, asi tambien hay algunos, cuyo natural genio les hace tan poco proporcionados para el estudio y enseñanza, que ningun provecho sacan para sí, ó para otros, de cuanto oyen ó de cuanto estudian. En la misma conformidad que el cuerpo se conserva sano con una nutricion proporcionada á sus fuerzas, se conservan las facultades de nuestra alma por medio de la aplicacion y estudio para poder convertir esas noticias adquiridas en nuestra propia sustancia. Aunque el autor tiene ya bastantemente dado á entender á el público su robusta complexion en otras obras, creo no es menos eficaz argumento de ella este pequeño pero bien dirigido tratado. Este me parece el mas sincero, y juntamente el mas verdadero elogio. Siempre he juzgado, que en los estrados de la razon obligó Lysipo mas, á Alejandro, pintándole airoso enpuñando una pica, que Apeles cuando le expuso á la vista comun como á Júpiter en ademan de fulminar un rayo. Aquello fué ciertamente una verdad conocida, y esto incontestablemente una lisonja ideada.—Si tengo de decir con ingenuidad lo que siento, muchos de nuestra profesion tenian hasta aqui suficientísima escusa de contestar solo con imitar, muy al pié de la letra, á los pitagóricos, satisfaciéndose á sí, y satisfaciendo á los otros, con la ordinaria y al parecer respetuosa respuesta de, *El maestro lo dijo*. Verdaderamente no habia paciencia para gastar muchísimo tiempo en leer muchísimas hojas, y precisamente con muchísimo trabajo, solo para hallar tal ó cual razon de las mismas cosas que continuamente manejábamos. De aquí adelante no sé si podrá haber firme escusa para contentarse solo con la comun voz de aquella secta. Este libro está escrito en castellano, y en

de la real capilla de Señoras de la Encarnacion; y don Gregorio Bartolomé Remacha, maestro de la real de San Cayetano: de todos los cuales se conservan aun obras dignas del mayor respeto.

En las provincias, por esta época, tambien existian sobresalientes maestros de capilla de vastos conocimientos en el arte, tanto en la parte práctica como en la especulativa, de quienes vamos á ocuparnos, particularmente de don Francisco Valls, maestro de la catedral de Barcelona á últimos del siglo XVII, y célebre á principios del XVIII por su defensa del *Miserere nobis* de la misa escala Aretina, impresa en Barcelona el año de 1716, aunque ya lo citamos en el tercer tomo de esta obra.

Jubilado Valls, por su avanzada edad, del magisterio que con tanta brillantez y por tanto número de años habia desempeñado, consagró los últimos de su vida en dejar á la posteridad una obra de enseñanza digna de su nombre.

Esta obra, terminada el año de 1741, dos años antes de de que la ominosa parca arrebatase al mundo la existencia de tan preclaro español, quedó inédita y desconocida, ya por la poca importancia que le dieron los herederos de su autor, ya por el coste excesivo de su impresion y la escasa utilidad que de ello hubiesen reportado, atendido á las enemistades de unos maestros con otros: mucho mas en los tiempos á que hacemos referencia, en que las disputas por sostener sistemas distintos, casi la mayor parte en contra del desarrollo y verdaderos progresos del arte, eran tan encarnizadas y de tanto desprestigio para la facultad y sus profesores.

castellano claro. Las noticias que trata, que son todas las precisas, las propone y explica tan sucinta y tan distintamente, que no puede desearse cosa mejor, etc.

Por un favor especial (1) ha llegado á nuestras manos la obra que nos ocupa, titulada: *Mapa armónico práctico, ó breve resúmen de las principales reglas de la música*; y aun cuando no somos partidarios de muchas de sus doctrinas, sin embargo, en este gran trabajo de enseñanza musical, no sabemos que admirar mas, si los grandes conocimientos que encierra, ó la manera fácil y progresiva de explicar hasta las mayores dificultades del arte: si su vasta erudicion, ó el acierto en la eleccion de los muchos y variados ejemplos de maestros nacionales y extranjeros para probar el intento que se propone.

Quisiéramos poder trasladar á esta historia todas las curiosidades que encierra el *Mapa armónico*: mas ya que no es posible, porque la base de nuestra obra es la narracion de los hechos sucedidos, y no la explicacion de la parte científica del arte; aunque se nos tache de difusos, vamos á copiar algunos fragmentos de la introduccion del tratado que nos ocupa, con algunas otras curiosidades del citado maestro, por creer, haciéndolo así, no solo pagar un justo homenaje á la memoria del celebrado Valls, sino enriquecer con nuevos datos las páginas de la historia musical española. Aunque no somos de los que se obstinan en defender el sistema de esclavizar el ingenio al cálculo de combinaciones matemáticas, y creemos que el fanatismo exagerado por dicho sistema ha sido la causa de nuestra decadencia, haciendo morir asfixiada la inspiracion de la juventud por no tener aire libre que respirar, no por esto dejamos de ser admiradores del buen trabajo en las combinaciones intrincadas de la composicion, que tan profundo estudio y paciencia necesitan.

(1) El aventajado y estudioso jóven catalan don Leandro Sunyer, nos ha proporcionado el autógrafo de Valls, que consta de 285 fojas en folio, bien conservadas, y escritas con letra clara é inteligible.

El maestro Valls, si bien educado en tan sistemática escuela, huyó en su obra de los dos extremos: no queriendo adular solo á el oido, ni ser esclavo de reglas intolerantes; pero siempre haciendo á la música ciencia subalterna de las matemáticas, y por consiguienté sus concepciones sujetas á cálculo.

Así explica don Francisco Valls su sistema, en la introduccion del *Mapa armónico:*

«Habiendo observado de muchos años á esta parte la gran falta que la nobilísima ciencia de la música tenia de un breve resúmen de sus principales reglas y preceptos, para con mas facilidad poder dar mas luz á sus principiantes profesores, discurrí buscar un medio para conseguir el fin deseado, y fué juntar los preceptos de la theórica, y con demostraciones facilitar la práctica; pues aunque hay tantos autores, que tan doctamente escribieron sus definiciones, axiomas, y proporciones, y que en ellos se hallan muchos preceptos y reglas practicables en lo métrico, que aunque son pocas las que sirven, hoy por lo comun injuria de los tiempos hállanse (estas pocas) algunas relajadas, otras olvidadas, y las mas ejecutadas segun las diversas opiniones y caprichos de cada nacion; novedad que se experimenta de mas de ochenta años á esta parte; pues en los tiempos antecedentes, eran las reglas comunes á todas las naciones, como lo puede observar el curioso en los muchos libros impresos de autores españoles, italianos, franceses y alemanes, y varios manuscritos que todavía existen entre los estudiosos de la música, y aun en nuestra España no solo se mantienen las antiguas reglas, pero á estas añadieron nuestros pasados, otras, que discurrieron eran necesarias, para la mayor limpieza de ellas, y para la mejor armonía; que las mas pasaron por tradiccion de maestros á discípulos, y su observancia queda vinculada á la sola autoridad del maestro: por cuyo motivo, y para facilitar la enseñanza de tanto pobre muchacho, emprendí el trabajo de revolver libros, y mirar con cuidado las obras manuscritas de los autores mas clásicos, y de mayores créditos, que tuvo España de mas de cien años á esta parte, sin dejar todos los que pude ver de los extranjeros; entresacando de las acertadas composiciones de unos y otros lo mas selecto para fundamentar mi opinion, y corroborarla con ejemplares de ellos mismos: procurando al mismo tiempo huir de los dos extremos en que está puesta nuestra música española; unos tan relajados en su práctica, que solo cuidan que sus composiciones adulen al oido imitando en todo á los italianos; otros tan austeros y tan atados á las reglas pueriles, que ni una pequeña trasgresion toleran, pero ni la excepcion permitida en todas las facultades á lo general de ellas. He procurado en esta obra encon-

trar un medio para conciliar estos extremos, y dar razon que lo afiance: y siendo la música parte principal de la matemática y ciencia subalterna de ella, es claro necesitará hacer evidencia á sus profesores de demostraciones y ejemplos para enseñarles la ejecucion de lo que se les propone; por cuya razon se hallará esta obra con tanta copia de ejemplares de todas las habilidades que pueden constituir á cualquiera que quisiera aplicarse con un moderado estudio á la consecucion de aquellas, que en cualquiera composicion música la sirven de adorno, y de grandes créditos al compositor; porque ya hubo quien dijo, que era camino muy largo caminar á la ciencia por las reglas y principios, pero fácil y eficaz caminar á ella por los ejemplares (1). Por esta razon puse á esta obra *Mapa armónico práctico* para que como en mapa abreviado se halle ejemplar de cuantas habilidades se propongan al discípulo.

«El motivo de tantos ejemplares fué (á mas de lo dicho) las pocas reglas fijas é invariables que tiene la música en la práctica para facilitarla, que casi no pasan de los principios naturales, que consisten, en las especies consonantes y disonantes, añadidos otros matemáticos, como la perfeccion, aumento ó disminucion de ellas, y aun en esto hay gran variedad de opiniones entre algunos prácticos, contra todos los especulativos.

«No obstante es cierto debemos á los antiguos haber vencido las mayores dificultades en la música, y dejado ancha la senda para correr tan dilatado campo, pues á mas de hallar el modo de mezclar las especies consonantes con las disonantes, lo que no conocieron griegos ni romanos, de todas las habilidades, que hoy se conocen en la música, y que se van olvidando por lo que cuestan, ellos fueron los inventores; sino véanse las diversas fugas y cánones que traen Zarlino y Cerone, ya composicion suya ó de otros autores, y se evidenciará esta verdad. De los trocados, aunque el P. Pedro de Ulloa los atribuye á nuestros españoles, se equivoca; pues el mismo Zarlino que escribió por los años de 1557 trae muchos con el nombre de contrapunto doble, que es lo que ahora llamamos trocado, y algunos de ellos ingeniosísimos. . . . .

. . . .

«Diferimos los españoles de las demas naciones en el estilo de componer, obrando nosotros mas atados á los preceptos de arte que los extranjeros en las composiciones que pasen de dos voces naturales; lo que es segun las reglas que hallamos practicadas en los autores antiguos italianos, franceses, españoles, y alemanes; aunque hoy con la comunicacion de los ultramontanos, no se observan ya con la pureza que nuestros maestros nos las enseñaron; cuyo defecto nace de querer

(1) Seneca citado por Thomas Burnet, in prefat. medicinee.—Joann. Francis. Pimiran: dul. de exminæ doctrina gestium.

que las composiciones solamente deleiten al oido; pues como se consiga esto, se logra el aplauso que es el único fin de sus autores; y tambien porque no cuesta tanto trabajo, por cuya razon hay tanta plaga de compositores; unos por culpa del maestro por no haberles bien fundamentado en los principios, permitiéndoles, ó metiéndoles á compositores de missas, psalmos, etc. no estando aun bien radicados en el passo, y muchos, ni quizá en los contrapuntos: otros se habrán perdido por su capricho, por faltarles la paciencia para subir por la escalera ordinaria, que han subido los demás, por la aspereza y desazon que causa fatiga tan larga; cuidando solo el maestro y el discípulo, imitar el estilo italiano en cualquiera música, sea para el templo, ó el teatro; en este será primor, mas en el templo, cuando no pase á escándalo, será indevocion. . . . .

. . . .

« No negaré que los franceses en composiciones eclesiásticas de tres ó cuatro voces, tienen unos pensamientos delicados para la expresion de la letra, aunque son muy prolijos en la repeticion de ella; unos passos extraños y bien proseguidos segun lo pide el assunto, y que en lo patético están muy capaces, siendo esta una de las principales y esenciales partes de la composicion: en música eclesiástica de pocas voces, tiene nuestra española alguna semejanza con la francesa.

« Exceden los italianos á todas las naciones en el buen gusto, é idea de la música teatral, vistiendo los afectos que esprime el verso, con gran propiedad, ya sea triste, alegre, sério, jocoso, airado, etc.; y tambien en el enlace de los instrumentos con que adornan aquella composicion; pero esto que para el teatro es admirable, en el templo, como se oye lo mismo será impropio. Pero ni italianos, ni franceses en sus composiciones eclesiásticas, y aun en muchas de romance, tienen lo que las españolas, de científicas y sólidas, esto es, tomar un passo ó tema, y muchas veces solo para una obra larga como una missa; proseguirle con valentía, añadirle una ó muchas diferentes intenciones, introducirla ahora un canon, fugas, trocados, jugando los bajos en los coros armónicos, unas veces imitándose unos á otros, otras remedándose acompañándoles las demás voces, dejando aquella composicion perfectísima y llena, con 8, 10, ú 12 voces, y todas ordenadas con grande artificio, y gran limpieza de todo lo que prohibe el arte acá en España: estas circunstancias no se hallan en las composiciones extranjeras, pues raras veces passan de cuatro á cinco voces, y estas se duplican en los que llaman *ripienos* que sirven como de un coro de capilla que tambien se halla practicado por muchos maestros españoles porque no cuesta trabajo; pero fáltale mas armonía. Y por último, lo que han procurado los autores españoles es, que su música sea agradable al oido, y deleite el entendimiento del que es científico en ella.

« Finalmente se debe advertir, que para empezar todo este estudio es necesario estar muy capaz de todos los elementos musicales, como son la *mano*, *propiedades*, *claves*, y sus legítimos asientos en la mano:

tiempos y figuras, el valor de ellas, y saber cantar cualquiera de las cuatro partes ajustándoles la letra; porque sin estos fundamentos sólidos se aprovecharia tanto, como el que quisiese estudiar la filosofía sin saber leer ni escribir.

«Siendo capaz y diestro en estos principios esencialísimos procuraré dar alguna luz al principiante, instruyéndole en los contrapuntos mas principales y necesarios: en la composicion del passo suelto, el modo de poner las voces desde la composicion á 3 hasta 12. Fugas, cánones y trocados. Composicion de música de varias voces, y diverso número de ellas, y en la mezcla de varios instrumentos con ellas: diferentes habilidades que debe saber el maestro de capilla por sí solo, y de repente, como echar *contrapuntos* de todas suertes, *terceras* y *cuartas voces*, diversos modos de regir la música segun el tiempo que pinta, y pasarle de *vinario á ternario* y de *ternario á vinario*, y otros primores que se hacen sobre un libro de canto llano, ó canto figurado. Un pequeño resúmen del canto gregoriano, con otro de los mas de los *tiempos, figuras*, y *puntillos*, que usaron los músicos antiguos, para que, el que desea ser maestro de capilla, halle en este breve *Mapa armónico práctico* todo lo mas necesario para el complemento de su carrera.

A mas de todo lo dicho tambien se hallarán todos los estilos necesarios para la buena composicion: el modo de vestir la letra segun los afectos expresare, así en lo sacro, como profano, con ejemplos para los tres géneros, *Diatónico, Chromático* y *Enharmónico;* y los defectos que puede tener la música por parte de los compositores, los instrumentistas, y cantantes: para que así, siendo la música *Ars inspectiva, et activa....... Habilus inspectivus, et activus*, halle en esta obra la inspeccion especulativa, y la ejecucion activa de la práctica, el método fácil, para hallar el fin de la mas acordada armonía.

«Podrá ser se estrañen algunas opiniones mias, en estos tiempos nuevos, por haberse olvidado las antiguas; como el contar doce tonos, ó por mejor decir doce modos, tan usados de los antiguos en el canto llano, y mas en la composicion. La consonancia de la 4.ª y el cómo podrá practicarse como á tal: el pasage de la 6.ª á la 8.ª estando firme el bajo, y otras que á los meramente prácticos, les parecerán duras, por ser contra lo que les enseñaron sus maestros. A quien le parezca que mi razon no le convence, que se quede con su opinion, que no pretendo otra que exponerla, para que cada cual haga lo que le pareciere, que la tome, ó que la deje.»

Por los citados párrafos de la introduccion del *Mapa armónico práctico*, se podrá tener una idea del mérito de esta obra y de la importancia que hubiera tenido en Europa si se hubiese publicado en la época que se escribió. Es verdad que en España poco caso hubiéramos hecho de ella

por ser española, estar en guerra cruenta los maestros, no queriendo someterse unos á las doctrinas de otros, ni aceptar sus obras como textos de enseñanza por creerse rebajados; pero tendrian, los que aun hoy nos quieren zaherir, un mentís que los ruborizase; y se conoceria mas claramente, que el favoritismo á los extranjeros no fué por ser mayores los conocimientos de estos, sino por ser muy pequeño el españolismo nuestro.

Para ejemplo de las disputas suscitadas por nuestros maestros sobre asuntos de arte, que si bien muchas perjudicaron á la facultad por entrar en el terreno vedado de las personalidades, otras fueron muy curiosas, aunque no de grande utilidad, copiaremos las cartas que mediaron entre Valls y el maestro de la Catedral de Córdoba don Agustin de Contreras, en la famosa disputa que llamaron de *Zamora*, sobre si estaban ó no bien colocadas las *cuartas* que en cierta composicion habia (1); por ser, entre todo lo que se escribió sobre el particular, lo mas digno de conservarse.

Carta de don Francisco Valls á don Agustin de Contreras (2). Muy señor mio: La amistad y el deseo de dar gusto á V. me obligan á obedecer, diciendo mi sentir, en la duda suscitada, sobre el período de música, que va puesto; atropellando con mi genio, que aborrece semejantes disputas, diré lo que siento, sin otro fin que el de complacer á V. Supongo que el orígen de estas controversias, es la falta que tenemos de unos principios sólidos y universales á mas de los mathemáticos (que son únicos en no tener excepcion) como las demás ciencias, pues una escuela se gobierna con tanto rigor en las reglas que heredaron de sus maestros, que por ningun caso se dispensará en la mas mínima; otra con tanta relajacion, que á cualquiera dificultad halla salida, con interpretaciones, ó suposiciones las mas veces impropias; con que á un

(1) Véase el fragmento motivo de esta disputa, en las láminas núm. 4.

(2) Aunque no se dice el nombre del maestro á quien Valls dirigió esta carta, en el manuscrito de donde sacamos estos documentos, nos consta saber fué Contreras, por una carta de este á don Pedro Aranáz, en la que hace referencia de la de Valls y de la contestacion que él dió.

tiempo se echan á rodar la armonía, y los preceptos practicados de los mas insignes maestros antiguos y modernos; otras hay en que se halla un medio término, pues ni se relajan tanto que olviden lo principal de las reglas, ni son tan rigurosas que no sufran algunos ensanches, como no sean contra lo sonoro, y tengan algun primor los pensamientos: tolerancia que me parece muy justa, pues todos los autores que han escrito de música lo permiten y aconsejan.

«Esto supuesto, toda la dificultad consiste en el 5.º y 6.º compás, en los cuales, al dar, se halla una 4.ª ú 11.ª acompañada de la 6.ª bajando las voces *gradatim;* y explicando mi sentir, digo: que la del 5.º compás está mal, por estar los dos tiples 1.º y 3.º en unisonancia en la dicha 4.ª, lo que no es permitido á solas cuatro voces; y peor, por la salida del tiple 1.º á la quincena. La del 6.º compás ejecutada por el tiple 2.º está bien, y conforme á las reglas, por ir aquella 4.ª bajando *gradatim* acompañada de la 6.ª, y al tiempo que bajaba de la 5.ª estaba ya el tenor firme en *Gsolreut*, que son circunstancias muy del caso. Las razones en que fundo mi dictamen son las siguientes:

«Primeramente por ser el Diathessaron especie consonante, segun todos los autores especulativos antiguos y modernos, y haberle muchos prácticos usado en sus composiciones á 2, 3, y 4 voces como consonante. Segundo: por estar aquella 4.ª acompañada de la 6.ª que es su mas legítima y propia compañera. Tercero: por ser la 4.ª tratada de todos como consonante, en composicion que pase de cuatro voces. Cuarto: porque aun que aquella 4.ª fuera 7.ª que es especie notoriamente disonante, siendo acompañada de la 5.ª ó 3.ª estaria bien, segun la práctica de los mas clásicos autores españoles de cien años á esta parte, todo lo cual se evidenciará en los siguientes párrafos:

I.

Es el Diathessaron entre todos los especulativos griegos y latinos, no solamente especie consonante, sí tambien consonante perfecta. Así Ptolomeo, lib. 1, cap. 5. Cuclides, lib. 1, cap. 1. Gaudencio, cap. 7. Boecio, libro 1, cap. 7. Macrobio en el sueño de Scipion. El abad Francisco de Salinas, lib. 2, cap. 9. Vitrubio, lib. 5 de *arquitectura*, cap. 4. El venerable Beda en su *Música theórica*, fol. 347, dice: *Nam prima consonantia est. musicæ. Artis sexquitertia, hoc est, Diathesaron.* El Papa Juan XXII en su *Extrav. com.* lib. 3, cap. *de vita, et honest. Cleric.* en que manda, no se permita en la iglesia el canto figurado, trata á la 4.ª como consonante: ibi; *Per hoc non intendimus Prohibere, quin intendum diebus festis precipue, sive solemnioribus in missis, et Prefatiis, divinis officiis, alique consonantiæ, quæ melodiam sapiunt, puta, octavæ, quinta et quartæ, et hujus modi, supra cuntum ecclesiasticum simplicen proferantur: sic tamen etc.* El padre Pedro de Ulloa en su *Música universal*, pag. 17, cuenta la 4.ª por consonante. Lo mismo el P. Tosca en su *Tratado de música especulativa y práctica* impreso en Valencia, año de 1710, pag. 371. Los mas de

estos autores fueron meramente especulativos, pero debo dar pruebas en los theóricos prácticos.

El célebre Don José Zarlino, en su doctísima y aplaudida *Institucion armónica*, impresa en Venecia año 1557, al cap. 5, pág. 152, cuenta á la 4.ª entre las consonantes; y era práctico grande. Don Pedro Cerone en su *Melopeo*, lib. 2, cap. 74, pág. 313, está todo en probar y defender la consonancia de la 4.ª; y aunque en otros parages la llama disonante, fué para hablar en el lenguaje de los prácticos de su tiempo; y sino véase el lib. 11, cap. 23, pág. 642, donde dice: *Agora habiendo de tratar de la 4.ª segun uso de los prácticos (los cuales quieren sea disonante) digo, que tres diferentes etc.* De donde parece, que Cerone conservaba la opinion, que cito antes. Salomon de Caus en su *Instit. harmon.* impresa en Francfort año de 1620, cap. 3, fol. 13, tiene á la 4.ª por consonante perfecta. Salvador Romañá emplea todo un tratado, impreso en Valencia en 1632, en defender la consonancia de la 4.ª

El P. Athanasio Kircher, *Munsurg.* lib. 5, parraf. 2, pág. 282, es del mismo dictámen y en el lib. 7, cap. 7, párraf. 2, á la pág. 624 ad 627, trae como se ha de usar de la 4.ª en la composicion; y á lo último, dá una composicion á 4 voces, que llama *Fantasía á favor de la 4.ª* de Juan Cousu Francés. El P. F. Pablo Nasarre, en su *Escuela música* parte 2, cap. 9, pág. 53, prueba, que la 4.ª es consonante perfecta, aunque los meramente prácticos la cuentan entre las disonantes; y en él hallará el curioso, epilogadas las razones de los citados autores, que la defienden, y el modo de practicarla como á consonante. Los antiguos prácticos de 250 años acá, que trataron como consonante la 4.ª, Jusquin, Luis, Pratense, y Glareano, se pueden ver en Cerone, lib. 2, pág. 319 y 320, y al pié de este parecer mio, los ejemplares signados número 1, comenzando por Prenestina (1), y otros que se le siguieron en el siglo pasado y en el presente.

Véalos el curioso, y hallará como usaron sus autores de la 4.ª en música de atril, donde no puede haber suposicion de acompañamiento. Y en lo demás, se ve como la han practicado, cuando le hay, sin valerse del efugio de su suposicion; siendo en los tiempos presentes tan ordinario, aunque la música sea á cuatro, cuando ya debe estar completa la armonía, suponer un acompañamiento ó bajo mental que no se ve, ni se oye. Verdad es, que semejantes ejemplares se hallarán pocas veces en composicion de cuatro voces, porque no es necesario; pues cada voz naturalmente busca el lugar que le toca.

Añado que los golpes de la especie disonante no son permitidos, ni con el bajo, ni con las demás voces; mas los de la 4.ª con las voces intermedias, no están sujetos á esta regla.

II.

La segunda proposicion es, que está bien la 4.ª del sexto compás

(1) Véase en las láminas el núm. 5.

por acompañarle la 6.ª Tienen unas especies con otras ciertas simpatías y amistad, que con otras no tienen; la amistad es entre la 3.ª y la 5.ª; la 8.ª con la 10.ª, y asimismo la 4.ª con la 6.ª, pues van tan hermanadas, que concurriendo juntas (como en el disputado período) no pueden causar disonancia alguna, ni al oido mas delicado. Y á mas de esto, de las cuatro voces, que componen aquel fragmento, aunque la 4.ª fuera disonante (lo que se niega) hay dos en una consonancia, y dos en otra, y todas van á buscar el lugar que les toca, para finalizar el período.

III.

La tercera razon, que me mueve, es, ver innegablemente ejecutada la 4.ª como consonante, en composicion, que pase de cuatro voces, en obras de todos los modernos. Véase el fragmento núm. 2 (1), sobre el cual se ofrece; que en la ligadura de 7.ª ó de otra disonante ninguno de los antiguos, ni modernos, aunque la composicion sea á mucho número de voces, permite duplicar la disonante, poniendo dos voces en la 7.ª ú 8.ª ó en sus compuestas; pues díganme: ¿cómo se sufre á la 4.ª si es disonante? ¿será acaso algun privilegio de la 4.ª que no tendrán las demás disonantes? Luego la han de confesar consonante los mismos que la impugnan; pues no la tratan como á las demás que ellos conocen por disonantes.

No pretendo con estas razones, y autoridad de tantos, establecer por universalmente consonante á esta especie, ni que su práctica sea tan ordinaria, como la 3.ª, 5.ª y 8.ª; sino que siempre que la 4.ª vaya acompañada de la 6.ª, ahora sea previniendo ligadura, ó bien transitando de la 5.ª ó 3.ª bajando, ó subiendo *gradatim*, la tendré por consonante: bien entendido, que no se use moviendo las dos voces grave y aguda golpeando; pues aunque sea consonante, no debe usarse sin esta precaucion.

IV.

Falta la cuarta razon, y es, que aunque la 4.ª disputada, fuera 7.ª que es especie notoriamente disonante, estaria bien aquel período, segun la uniforme práctica de los autores, cuyos ejemplares (omitiendo otros) dase á bajo signados del número 3 (2). De todos los cuales infiero, que siendo como son buenas, de especies tan disonantes, y una parte principal del compás, con mucha mas razon lo será el de la 4.ª que se disputa; y se hace evidente, por las razones que dichos autores tuvieron para aquella práctica, que ya es universal, y serian: 1.º por estar inmóvil el bajo: 2.º por transitar las voces desde la consonante á la disonante, y de esta á la consonante *gradatim*, segun

(1) Véase en las láminas el núm. 6.
(2) Véase en las láminas el núm. 7.

la doctrina de los antiguos: 3.º por la suposicion de tiempo de menor cantidad: 4.º porque ninguno de estos fragmentos ofende al oido ; pues su operacion es muy dulce , y suave, por ser las salidas de grado , y á la especie mas cercana. No dudo que los principiantes, que no han visto mas música que la propia , ó algo de sus maestros , blasfemarán estos ejemplares como heregías en el arte : mas los veteranos en él , forman mejor juicio , y aplauden estas sutilezas , porque saben que son sobre las reglas , no contra ellas.

Luego siendo esta la práctica de sujetos tan clásicos del siglo pasado , cuando aun no habia llegado á España el contagio de la música extranjera (es lenguaje de los rígidos censores) y siendo ejecutada la 7.ª en parte principal del compás ; y lo que es mas, tratada como si fuera consonante , cargando sobre la 6.ª, con mucha mas razon , se debe tener por buena la 4.ª disputada, siendo acompañada de la 6.ª Y si tanta razon y autoridad no vale , quémense las obras de tan insignes autores , y dígannos los contrarios la pauta que debemos seguir.

Con esto llevo concluido mi parecer, para obedecer á V. como ofrecí. Si V. hallare razones contrarias , estimaré que me las participe; porque si me convencen , sabré dejar mi dictámen , sujetándole á la discreta censura de V., cuya vida guarde Dios muchos años como puede. Barcelona y Setiembre 5 de 1735. Besa la mano de V. su mas afecto servidor y amigo.—Francisco Valls.—Sr. Maestro D. Agustin de Contreras.

Contestacion de D. Agustin de Contreras á D. Francisco Valls.—Muy Señor mio y amigo : Recibí la de V. de 5 del pasado , con el apéndice de ejemplares que fortifican las muchas razones que á favor de la consonancia de la 4.ª juntó V. tan ingeniosamente. Venero todo el papel con la mayor expresion ; pero con licencia de V. diré algunos reparos que se pueden ofrecer contra esas doctrinas y ejemplares.

1.º A la cuarta disputada del primer texto de música , abona V. comparándola primorosamente con la 7.ª de la oracion de Jeremías de Patiño , que está en el número 3 ; y aunque la comparacion es propia por bajar *gradatim* esta 7.ª y aquella 4.ª con las especies correspondientes , la 4.ª es al *dar* y la 7.ª al *alzar* del compás , que es muy distinto. Lo mismo es la 7.ª que se sigue en el *salutare meum* de Hinojosa. La 7.ª que hay en el *Sanctus* de Selma es al dar ; pero como es en figuras propias de compás mayor , cantando por él se hallará al *alzar*. En el período de Galan , que se le sigue, fuera del caso contar los compases desde el principio de la obra, por ver si cae dicha 7.ª al *dar* ó al *alzar* del compás doblado ; pues si cayere al *dar* , será descuido ; porque sé , y por dicipulos suyos , que no se permitia dicha 7.ª sino al alzar del compás doblado.

De los dos ejemplares de Ortells , nada digo ; porque sé que no hacia caso de *dar* ni *alzar* , y no obstante de haber sido hombre tan célebre en la música , no dejó de ser calumniado cuando vivia; porque

podia evitar estas falsas, previniéndolas un compás mas ó menos. Y nuestra 4.ª disputada, contándola á compás doble vendria al *alzar*; y quedára en esta reflexion mas abonada con los citados ejemplares de Galan é Hinojosa.

2.º En el párrafo III se explica admirablemente; pero pone tantas circunstancias en el modo de ejecutar la 4.ª, que poco á poco se contradice, pues la pone consonante y casi disonante; de forma que el fragmento á 5 del número 2, yo lo entiendo, como lo verá al pié de esta carta, número 1 (1). Y siendo así, se quedará la 4.ª indiferente; pues si los reparos de V. son tan buenos, lo seria tambien el ejemplar que expongo al número 2 (2). Los ejemplares que V. pone al número 1 de Prenestina, Felipe de Cruz, y Rogier, tienen las 4.ªˢ porque así lo quisieron, valiéndose de alguna autoridad; pues á tenerlas por consonantes, las usarian á menudo; y no haciéndolo sino raras veces, prueba que tenian á la 4.ª como especial entre las demás. Aun por eso los autores antiguos, y los que les siguieron, considerando á la 4.ª entre buena y mala, ordénaron, que hubiese de estar por parte del bajo cubierta, para que así se hiciese del todo falsa. A mas, que aunque vaya acompañada de la 6.ª, seria mucha impropiedad, que la música hiciese cláusula final en 4.ª y 6.ª, porque naturalmente buscan su último fin y centro, que es la 4.ª á la 3.ª y la 6.ª á la 5.ª para acabar el período á cabal satisfaccion del oido. Finalmente, siendo la 4.ª consonante no podrian darse las 4.ªˢ consecutivas, como se dan dos 5.ªˢ ni dos 8.ªˢ y es contraria la práctica; pues se dan muchas, bien que entre las voces intermedias; y las de que hablamos, en los ejemplares dichos, son tratadas, no absolutamente como consonantes, sino como á ligadura, aunque descubiertas. Los demás ejemplares de Ortells, Patiño, y Cabanilles, tienen muchas 4.ªˢ pero estan á modo de ligadura. Venero dichos autores, pero las tales 4.ªˢ están descubiertas porque ellos las quisieron así.

3.º En el fragmento que se sigue de Don Miguel de Selma, hay al *alzar* del cuarto compás una 4.ª tratada como consonante; pero reparo que dicha 4.ª previene ligadura de 5.ª falsa con el contralto, y aunque empiece dicha ligadura previniendo en 4.ª con el tenor, toma la causa el contralto, y liga con esta; el oido no conocerá algun mal efecto, y es comun que una voz tome la causa por otra.

4.º Los otros dos ejemplares de Galan y Paredes no son del caso, sino totalmente fuera de la cuestion; pues estos en todas las 4.ªˢ que cometen con el bajo, siempre tienen 6.ª que las acompaña, hasta que acaban con perfeccion, y las mas son 4.ªˢ tritonos, que no son de la cuestion.

5.º Dice V. muy bien, que en las suposiciones de bajo mental, de tiempo, etc., se cometen muchos yerros, y es verdad, pero segun los

(1) Véase en las láminas el núm. 8.

(2) Véase en las láminas el núm. 9.

casos; pues en dichas suposiciones he visto algunas curiosidades, dignas del mayor reparo, para que no sean condenadas tan absolutamente. Vea V. los 9 ejemplares que pongo al número 3 (1) y hallará, como entiendo las suposiciones de bajo mental; y es que la música está bien sin él, como lo están estos ejemplares, y para mas evidencia y explicacion va el paso á 3 con tres bajos diferentes, que cada uno por si solo está bien.

6.° Con todo lo cual se queda la 4.ª en la misma duda, de si es ó no consonante, y yo sin duda deseando muchas ocasiones del mayor agrado de V. y en el interin ruego á Dios guarde á V. muchos años. Córdoba 4 de Octubre de 1735.—B. L. M. de V. su afectísimo y seguro servidor y amigo.—Agustin de Contreras.

A esta carta contestó Valls, despues replicaria Contreras, sin contar las demás ramificaciones de los otros maestros metidos en la *grave* cuestion, que dió por resultados, el quedarse unos triunfantes con sus opiniones contrarias, y otros dudando entre si la 4.ª era consonante ó disonante. ¡Cuánto mas hubiera ganado el arte, si en vez de alambicar así el resultado de la inspiracion de un compositor, que sin cálculo alguno tal vez hizo uso de la 4.ª de esta ó de otra manera presentada, se hubiesen dedicado á discutir el modo de simplificar las reglas, y destruir teorías sistemáticas tan perjudiciales á la débil imaginacion del principiante!

Únanse aquellas disputas á la generalidad de las oposiciones de magisterios, en que cada examinador presentaba un ejercicio intrincado para hacer ver á sus compañeros de exámen, y enemigos de profesion, algun nuevo invento, dando pábulo á nuevas reyertas entre examinadores con examinadores, y examinadores con examinandos; y se verá bien claramente el resultado de no entenderse unos y otros, y de que sirvieran las composiciones musicales para todo, menos para deleitar el oido, é interesar el sentimiento.

(1) Véase en las láminas el núm. 10.

Hasta para expresar la música los afectos de pasion, dolor, tristeza, llanto, alegría, despecho, etc., añadió el P. Ulloa en su *Música Universal*, las circunstancias de gradacion, complexo, contraposicion, ascencion, descenso, fuga, asimilacion y abrupcion repentina; olvidándosele la principal, que era el *barullo*, pues tal debe llamarse á esta nomenclatura de términos, que de nada sirven cuando falta al compositor la inspiracion y el sentimiento, y para mucho estorban cuando posee ambas cosas.

Las reglas generales que dá Valls en su *Mapa armónico*, para que la música explique los afectos que expresa la letra, son las siguientes:

«Cuando los afectos se hayan de explicar con una voz sola, será mucho mas fácil, que con tres ó cuatro; pues tiene gran dificultad, que todas puedan conspirar á un mismo fin; pero el sabio compositor debe poner todo su cuidado en esta circunstancia, por ser la mas principal como he dicho.

«Si las expresiones son tristes, dolorosas, etc., ponga las voces en posicion baja, use de las terceras y sextas menores; las ligaduras de séptima, cuarta y novena tambien menores, que todo es muy del caso; como tambien que las voces sean contraltos, tenores y bajos.

«Si los afectos fueren alegres, festivos, etc., las voces (si son tiples serán del caso) vayan altas, las ligaduras y especies perfectas, mayores.

«Cuando se hayan de explicar los elementos, el aire y el fuego, altas las voces; el agua y la tierra, las voces bajas.

«La oscuridad, tinieblas y horrores, tambien las voces en positura baja; el cielo, el monte, alturas y collados, las voces altas: en el valle, el profundo, el abismo, etc., bajas.

«Los afectos de ira, arrogancia, presuncion, desesperacion, etc., pueden explicarse llevando las voces altas y

las notas menores con puntillo. Y las de humillacion en positura baja y música pausada. Los afectos de admiracion. con algunas pausas en voces é instrumentos.

«Para la explicacion de afectos tristes y alegres, y los que dependen de ellos, será propio el estilo *melismático ó hyporchemático* (1).

«En toda la composicion que fuere lúgubre y triste, será muy del caso, cuando la letra lo permita, callen todas las voces é instrumentos, aguardando alguna pausa; porque con esta suspension, se concilia la atencion del auditorio, y se expresa mas el efecto (2).»

Tales son las reglas de Valls, que unidas á los ejemplos, si no pueden satisfacer del todo hoy, eran sencillas y claras entonces, y sin trabas para el principiante. Estamos seguros que si todos los maestros hubiesen pensado como Valls, mas hubieran brillado los genios de nuestra patria, que solo dedicados al trabajo del cálculo y la paciencia, hicieron obras admirables, aunque tan poco felices para conmover el corazon.

«Hállase nuestra música española, dice Valls, entre dos extremos difíciles de ajustar; unos, que obran tan atacados á las reglas (y algunos aun en las mas pueriles) que hallando en una composicion algo que les parezca es contra ellas, ya lo dan por malo, sin hacerse cargo de la expresion de la letra, colocacion de las voces, modo de cantar de ellas, algunas ligaduras extravagantes, ú otros motivos: otros tan relajados de su observancia, que sino aquellos precep-

(1) Este estilo que trae Kircher en su *Musurgia*, entre los ocho diferentes en que divide la música, lo define dicho autor del modo siguiente: «El estilo metalístico ó hiporchemático es una música de una, dos y hasta de cuatro voces: puede ser eclesiástico y profano, y consiste su composicion en cantar las voces unidas, sin paso, ni intencion para que no se confunda la letra. Tanto para música lúgubre y triste, como para alegre y festiva, es muy propio como se ve en diferentes obras antiguas y modernas del templo y del teatro.»

(2) Véase en las láminas el número 11, en donde se hallan espresados varios efectos.

tos generales, y que son tan comunes á todas las naciones, de todo lo demás no cuidan, como á ellos les parezca suena bien, pues solo el oido es su ídolo. Esto puede pasar en música teatral, pero no en música eclesiástica.

«Para que unos y otros vean que su opinion no es la mas segura, y que todos los extremos pueden ser culpables, en los ejemplares que he podido recoger de diferentes manuscritos de autores españoles, verán que no siempre ha de ser lo rígido, ni lo licencioso, quien gobierne al compositor; sino que sepa elegir un medio, que ejecutado con discrecion, será quien le asegure los aciertos (1).»

No puede ser mas claro en sus doctrinas nuestro célebre maestro; no puede expresarse con menos palabras el estado de enseñanza de su tiempo, y las opiniones distintas que reinaban entre sus compañeros de profesion; no puede haber censura mas amarga de los deplorables sistemas que esclavizaban ó pervertian al pensamiento creador.

La claridad y sencillez, poesía fundamental de la música, y la sublimidad de la inspiracion, vida y gloria de las artes bellas, no tuvieron valor alguno ante el mecanismo calculado, el fanatismo sistemático, ó las libertades y licencias importadas y acogidas sin reflexion. En medio de esta confusion de ideas, todas ellas contrarias á la verdad del espíritu artístico, nuestros verdaderos maestros fueron colosos como científicos, y pigmeos como artistas: antepusieron la complicacion de sus doctrinas á la claridad de su gloria; y dejaron de sus obras asombros de dificultades, entre pobreza en concepciones. Pasaron su vida trabajando para su vida; nada para los adelantos del arte; nada para la posteridad. Unos porque sus obras, aunque admiradas por los estudiosos como muestras de paciencia y

(1) Véase los ejemplos de Valls en las láminas, número 12.

estudio, no serán oidas de la generalidad como modelos del arte de conmover el alma por medio de los sonidos; y otros semi-maestros, porque imitando sin acierto, no tuvieron ni genio para crear, ni estudios para ser respetados.

Interin las composiciones extranjeras menos calculadas por sus mas sencillas teorías, y mas inspiradas por su libre práctica, iban obrando la revolucion artística que habia de colocar el arte á la altura que lo hemos visto en la primera mitad del siglo XIX, los maestros españoles siguieron estacionados en sus antiguos sistemas; olvidaron los nombres de sus antepasados, y no hicieron caso de los progresos europeos. Nada guardaron para su historia; ningun puesto ambicionaron en el mundo artístico, y España quedó legada al mas desgraciado olvido, por la incuria y el poco amor al arte y á la patria, de tan desunidos profesores.

No hubo otra causa, no, para nuestra postergacion en el mundo artístico: muchas de nuestras obras en el siglo XVIII tanto teóricas como prácticas, aunque arrinconadas y olvidadas, aunque sistemáticas y calculadas, son una prueba de ello; como puede verse por las teóricas de Valls y otros maestros, y las muchas composiciones prácticas de aquel tiempo (1).

Si generalmente el fanatismo escolástico, y nuestra guerra de profesion, destruyeron el progreso artístico; particularmente tambien, hubo maestros que elevaron la música eclesiástica á una altura, á que no han podido llegar todavía las naciones extranjeras, en medio de sus verdaderos y grandes adelantos.

Y sin embargo, nuestras obras de música eclesiástica,

(2) Para dar una prueba de esta verdad, véase en las láminas y número 13, una composicion corta de Valls: no permitiendo el objeto de nuestra obra, extendernos mas con ejemplos.

orgullo de una nacion católica como la española, yacen olvidadas y confundidas con otras no dignas de mencionarse, entre el polvo de los archivos de las catedrales; generalmente hablando, por la incuria de los cabildos y el poco amor artístico de los maestros de capilla; y particularmente, por el poco interés que se han tomado el gobierno y el conservatorio nacional de música, para formar un centro de estudio, enriqueciendo las bibliotecas públicas con las mejores, y dándolas vida por medio de la prensa. Solo D. Hilarion Eslava, bajo la proteccion de S. M. nuestra augusta reina doña Isabel II, ha tenido esta feliz idea, publicando algunas de las mejores obras de autores españoles, en la *Lira Sacro-hispana*, coleccion digna de elogio, como estudio, y como gloria del arte y de nuestra patria.

Para dar la última idea sobre el estado del arte en España á mediados del pasado siglo, copiamos á continuacion la carta que el distinguido maestro de la catedral de Lugo D. Gregorio Santisso Bermudez, remitió á D. Francisco Valls, manifestándole su dictámen sobre el *Mapa armónico*; y en ella se verá confirmado cuanto llevamos expuesto sobre el particular.

Muy señor mio: Aunque ha sido á costa de tantos deseos, que hizo menos tolerables la precisa dilacion que los correos llevan, escaseándome el cuidado de no abultar los pliegos la dicha de ver juntos los que componen la grande obra de V. que titula: *Mapa armónico práctico*, etc., he finalmente conseguido la de registrarlos todos hasta el último, que es feliz cláusula de trabajos tan costosos, y aun llave de oro, que cubre y cierra los tesoros del arte, sabiduría y esperiencia de V. en la extension de los defectos vulgares, que suelen acontecer en las obras de nuestra facultad y su ejecucion; dando al mismo tiempo los mas moderados remedios, cuando la desobediente temeridad de tanto compositor, cantor é instrumentista los necesita, á mi parecer, mas eficaces; pero la modestia de V. se contenta con descubrir el daño y apuntar el remedio, para que la discrecion lo ejecute.

Esta misma moderacion, en quien seguramente puede dar leyes á la música, se ve patente en todos los capitulos de su obra; queriendo mas que cada uno siga lo que con fundamento siente, que no atar á los de-

mas al juicio de V., de donde inferirá el mas ignorante, el fin, que no es hacer escuela, sino dar en claro método lo que enseñaron los grandes maestros, que nos precedieron, con los preceptos viejos y nuevos, y todos los abusos que atropelladamente se han introducido en la música, con el fantástico nombre de *primores* y *excepciones;* para que cotejando los discípulos, y muchos de los maestros, lo que fué y lo que es, formen de lo antiguo y moderno un tesoro apreciable.

Yo me confieso deudor á V. ya por la honra que me ha hecho en dejarme ver esta obra, ya por la antigua correspondencia que le he merecido; pero mucho mas, porque veo patrocinadas las leyes de la verdadera música, por un sugeto de la clase de V. cuya sola autoridad bastaba para hacer frente á cuantos han intentado adulterarlas, abusando de la piedad de los entendidos: como tambien para abrir paso á tantos pusilánimes supersticiosos observantes del rigor de dichas leyes; á los cuales parece, que es contra ley, lo que es *sobre* ó *fuerza* de ella; sin dar con moderacion sus veces al ingenio, ni atender que en muchos lances es arte huir del arte. Lo bueno es que estos nada pueden morder, que no se vea en obras de insignes maestros, que nos precedieron, ó lo que es mas, en las propias de los mismos, que lo murmuran.

Ya sabe V. mis antiguas disputas, y las desazones que me causaron muchos maestros de ambas clases, en los papeles que andan impresos. Todo fuera bien empleado, si se hubiese conseguido la reforma de los introducidos abusos. Pero despues de tantos sudores y trabajos, para mantener la facultad en la solidez de sus fundamentos; despues que V. ha dedicado toda su vida, para dar á la posteridad sus doctrinas claras, sus primores con ventaja, sus habilidades en todo género muy apreciables, sus reglas antiguas de tiempo medio, y modernas, con método, brevedad, universalidad y moderacion: todavía nos hallamos peores de lo que estábamos, por la insolente tenacidad de muchos levantados á maestros, cuando nunca fueron bien castigados discípulos. Hombres en verdad atrevidos y soberbios, que zanjando en la ignorancia los desaciertos de su inobediencia, se relamen con el aura popular de los necios, y como esta sople, no hay ley que tenga, ni regla que valga. Así vemos de dia en dia mas trastornada la música; y lo peor es, que se han pasado los estilos teatrales á las iglesias; y aun en los coros son por demás los libros de canto llano; porque los cantores ni entienden, ni ejecutan lo que en ellos se pinta; si es que haya quedado alguno bien librado de las manos de tanto copiador ó compositor ignorante.

Nace á mi ver este desórden en el canto llano, de la negligencia que padecen los sochantres en aprender y tener prontas las reglas para ejecutarlas con el rigor que piden; porque siendo estas (digámoslo así) la dialéctica de la música, no admiten las licencias y excepciones que muchas veces ilustran al canto figurado. Aun en lo mas trivial se deja ver la estupidez de muchos, ignorando, cómo y cuándo han de cantar *Fa* ó *Mi* en *B fa b mi*; siendo regla universal, que siempre que la composicion vaya desde el signo *Ffaut* al de *Bfabmi*, por grado ó de salto, se ha

de cumplir con el *Diathessaron*, como no toque á *Csolfaut*, diciendo *Fa* en *Bfabmi;* lo que regularmente sucede en primeros, segundos y octavos modos ó tonos; que en otros ya sabe V. que puede y debe variarse esta regla, con la moderacion y discrecion que pidieren los pasages. Del mismo principio nace, que en terceros y cuartos modos, los cuales por razon de su *diapente* esencial, piden *Mí* en *Bfabmi,* canta *Fa*, no debiendo, por ser contra la naturaleza del tono.

Otro error cometen estos en la práctica, y es que segun su fantasía añaden, ó quitan puntos á la composicion, y como los demás se arreglan á lo que ven, y no penetran el pensamiento del sochantre, se reduce todo el canto á un desconcierto infernal.

Otros mas picados de sabios, para introducir como de *per se* la propiedad de *Bmol* en el canto llano, siendo evidente, que es accidental el género diatónico, sobre el cual está fundado; inventaron una nueva especie de *Diapente* para quintos y sestos modos, como verá V. en la siguiente figura, diciendo *Fa, Sol, La, Fa, Fa;* como si aumentar ó disminuir las especies de *diapentes,* fuese arbitrable, sino pasando y profanando, no solo las reglas sólidas y principios del canto, sino tambien los términos de la posibilidad y evidencia (1).

Y no advierten estos introductores de novedades, que en su *diapente* cantarán por tres propiedades, cuando para sostener su propiedad de *Bmol* podrian cantar por ella sola, diciendo: *Ut, Re, Mi, Fa, Sol*, como se ve en la segunda figura del ejemplo, y evitar de este modo la barbaridad de su pensamiento. Pero aun siendo esto así, quedará este *diapente*, que es la cuarta especie entre las demás, confundido con el de séptimo Modo que es el mismo, apuntado por *Gsolreut;* y no nos quedará lugar en todo el canto llano, para la tercera especie de *diapente*, que es *Fa, Sol, Re, Mi, Fa;* ni para la sexta especie de *diapason*, que se forma de este *diapente* y de la tercera especie de *Diathessaron*, que es, *Ut, Re, Mi, Fa*, colocada sobre dicho *diapente*, y diciendo: *Fa, Sol, Re, Mi, Fa, Re, Mi, Fa*. Y no hay razon para excluir á esta especie del canto llano; y menos permitiendo todos los cuerdos el uso del *Bmol* al género *Diatónico*, cuando la necesidad lo pida, para formar *Diathessaron*, ó evitar la aspereza insufrible del tritono.

Bien puedo asegurar á V. que no hubiera en esto tanta confusion, si los compositores del canto llano (siendo fieles los que escriben libros de coro) se nivelasen con las reglas; dando á cada Modo, con prudencia y justicia lo que es característico de cada uno, y no confundiesen las cláusulas y pasages, transfiriendo lo que es del uno al otro. De aquí nace el haber de usar diligencias, y valerse á veces del género cromático, para huir los pasos escabrosos de semejantes composiciones. Los antiguos hicieron lo que debian; pero me dicen, que ya no faltan maestros (y quizá V. tendria muy cerca algun ejemplar) que han variado gran parte del canto llano, haciendo composiciones nuevas, con la tris-

(1) Véase en las láminas el número 14.

te vanidad de que serán mejores las suyas, que las antiguas que sirvieron y sirven á toda la santa iglesia; y aun fuera tolerable, si estuviesen conformes á las reglas; pero me consta bien que en muchas cosas, están sin ellas, y no alcanzo como se sufre.

Los mismos y aun mayores absurdos, fundados en la inobservancia de las leyes se ve en el canto figurado. Esperimentamos qué casi todos los cantores lo son por uso; pero tan ignorantes, que ni los nombres de las solfas saben; y aun menos la verdadera medida de los tiempos. Cantarán estos un ária ó coplas al uso; pero en llegando á presentarles un libro de música de Atril, enmudecen todos. Mayor daño es aun, que estos vicios hayan llegado á los maestros de capilla, de los cuales muchos ignoran los tiempos y figuras antiguas; y otros pasando de los semibreves ligados, á que muchos no alcanzan, ya no hay paciencia para sufrir los disparates que ensartan. ¿Y qué diríamos, si les hiciesen pasar á las figuras Alfadas y Ligadas, á los puntos de Perfeccion, Aumentacion y Alteracion que se hallan á cada paso en las grandes obras de los maestros antiguos? ¿Y de dónde nace sino de la poca aplicacion en estudiar cuando eran discípulos, ó de enseñarles malamente sus maestros?

Yo he llegado á discurrir, que el principio de este mal está en que, cuando se hallan en contrapuntos, que son la llave de la composicion, hay maestros, que como el discípulo las escriba medianamente aunque halla muchos yerros, luego le pasan á la composicion sin que esté bien fundado en aquellos principios; y en este mal estado, si bien lo apuramos, ignora qué cosa es *Diapason*, *Diapente*, *Diathessaron*, cuantas especies hay de ellos, y menos cuantas especies hay de modulaciones dentro del perfecto *Diapason;* y con estas faltas presumirá de compositor; y aun le alabarán por tal los mismos maestros, que conocen su ignorancia.

Pero veamos en qué para. A fin de que estos discípulos sobresalgan ó sean conocidos; en lo que generalmente les imponen, es trabajar una misa ó salmo, con mucha bulla ó confusion de instrumentos; las voces á cuatro y no mas, con un *ripieno*. Piensan luego un paso para el primer *Kyrie*, otro para el *amen* de *Gloria* y *Credo*, y lo demas de la obra con duos y solos. Si hay algun cuatro, es para el *ripieno;* y cuidado en que eternamente se oiga toda la gritería de violines, oboeses y trompas, si las hay; pero no hay miedo de que en todo el progreso se oiga primor alguno musical; absurdos intolerables sí, y á cada paso, ejecutando, unas veces, terceras diminutas de dos semitonos mayores; otras las especies disonantes sin prevencion, ni salida correspondiente; y otras oyéndose tal aspereza en los pasages, que rajan los oidos, y avergüenzan á los que lo entienden. De fugas, trocados, cánones, y otras habilidades, ya no se habla, ó porque no las entienden ó porque cuestan mucho. Así les costára la relajacion de los estilos, y no sirvieran en la iglesia los aires provocativos de las *tablas*, que se oyen en casi todas las composiciones modernas, para el templo; contra lo dispuesto en los

sagrados cánones, concilios y sinodales, contra las doctrinas de los santos padres, contra la seriedad del lugar, y contra la honra de Dios en cuanto aquel se profana y se da mal ejemplo á las almas piadosas; siendo cierto, que para edificacion de ellas, se permitió en la iglesia la música.

De estos principios es cierto, no puede salir otra cosa que el universal desórden que vemos. Toda esta obra de V. camina á detener tanto precipicio; y como se lográra, fuera dicha el haber trabajado tanto. Verán con todo los que la leyeren, el buen celo y acertada eleccion de V., á quien debemos venerar todos, por tan benemérito en la facultad, que entienden pocos y la pisan muchos; y darle las gracias por la honra que á todos hace. Dios nuestro señor guarde á V. los muchos años que le deseo.—Lugo y octubre 22 de 1742.—D. Gregorio Santisso Bermudez.

A la misma altura que los anteriores maestros se hallaban sus contemporáneos, D. Miguel Ambiela, maestro de capilla de Jaca, nombrado para la catedral del Pilar de Zaragoza el 7 de mayo de 1700; en cuyos archivos se conservan veinte obras de este compositor. —D. Luis Serra, maestro de la iglesia del Pino de Barcelona, que por muerte de Ambiela pasó al Pilar á desempeñar el magisterio en 1715; y D. Bernardo Miralles, que por igual causa reemplazó á Serra el 7 de marzo de 1759.—D. Agustin de Contreras, maestro de la catredral de Córdoba, del que se conservan dos magníficos motetes, el uno, *Posuit, me, desolata,* á cuatro, de dos tiples, contralto y tenor, con acompañamiento de órgano; y el otro para Santo Tomás de Aquino, *O doctoro cti me,* escrito á ocho riguroso.—D. Juan Francés Irribarren, maestro de la catedral de Málaga, de quien todavía existen un gran número de salves, motetes, himnos y misas, con instrumental y sin él, de un mérito extraordinario.—Don José Lanuza, maestro de la catedral de la Seo de Zaragoza hasta el año de 1756 en que le reemplazó en 20 de marzo el gran compositor D. Francisco Javier García, conocido generalmente por el *españoleto,* y de quien nos ocuparemos en el curso de esta historia. —D. Domingo Teixidó,

maestro de la catedral de Lérida, en cuyos archivos se conserva una misa escrita con acompañamiento de orquesta, y sobre el tema *Gaudent in cœlis*, digna del mayor elogio, tanto por su bella modulacion, cuanto por su invencion en el género imitativo. Segun el acreditado maestro actual de dicha catedral D. Alejo Mercé y Fondevila, D. Domingo Teixidó fallcció por los años de 1737, entrando á ocupar el magisterio en 1738 el licenciado D. Antonio Sala, maestro de primer órden, y fecundo en obras sobresalientes de las que aun se cantan muchas con aceptacion en la citada iglesia. — Don Enrique Villaverde, maestro de la catedral de Oviedo á principios del siglo XVIII, y D. Pedro Fúrio, que le sustituyò por los años de 1730, fueron distinguidos compositores, conservándose de este último un *Tedeum* á ocho, y unas vísperas á cuatro de un efecto admirable. —D. José Pujol, maesro de la catedral de Barcelona, y D. Pablo Monserrat, dela de Sta. María del Mar de la misma ciudad, sobresalieron tambien por el mérito de sus composiciones.

Encontrábase tambien en Madrid de segundo organista de la capilla Real de S. M. en la época á que nos referimos, el famoso maestro compositor D. Antonio Literes, de quien dice nuestro célebre Feijóo en su *Teatro crítico*, refiriéndose á la oportunidad de introducir accidentales y mudanzas de tono dentro de una composicion, dando con esto los grandes compositores mayor dulzura y expresion á los afectos de la letra, lo siguiente (1): «Algunos extranjeros hubo felices en esto; pero ninguno mas que nuestro don Antonio Literes, compositor de primer órden, y acaso el único que ha sabido juntar toda la majestad y dulzura de la música antigua con el bullicio de la moderna; pero en

(1) Tomo 1.°, 6.ª impresion, pág. 296.

el manejo de los puntos accidentales es singularísimo; pues casi siempre que los introduce, dan una energía á la música, correspondiente al significado de la letra, que arrebata. Esto pide ciencia y númen, pero mucho mas númen que ciencia, y así se hallan en España maestros de gran conocimiento y comprension, que no logran tanto acierto en la materia: de modo, que en sus composiciones se admira la sutileza del arte, sin conseguirse la aprobacion del oido.»

Mas adelante continúa Feijóo hablando de Literes (1): «Y en cuanto á la música se verifica ahora en los españoles, respecto de los italianos, aquella fácil condescendencia á admitir novedades, que Plinio lamentaba en los mismos italianos, respecto de los griegos: *Mutatur quitidie ars interpolis, et ingeniorum Græciæ flatu impellimur.*

«Con todo no faltan en España algunos sabios compositores, que no han cedido del todo á la moda, ó juntamente con ella saben componer preciosos restos de la dulce y majestuosa música antigua. Entre quienes no puedo escusarme de hacer segunda vez memoria del suavísimo Literes; compositor verdaderamente de númen original, pues en todas sus obras resplandece un carácter de dulzura elevada, propia de su genio y que no abandona aun en los asuntos amatorios y profanos: de suerte que aun en las letras de amores y galanterías cómicas, tiene un género de nobleza, que solo se entiende con la parte superior del alma: y de tal modo despierta la ternura, que deja dormida la lascivia. Yo quisiera que este compositor siempre trabajara sobre asuntos sagrados: porque el genio de su composicion es mas propio para fomentar afectos celestiales, que para inspirar amores terrenos. Si algunos echan menos en

(1) Tomo 1.º, pág. 304.

él aquella desenvoltura bulliciosa, que celebran en otros, por eso mismo me parece á mí mejor: porque la música, (especialmente en el templo) pide una gravedad seria, que dulcemente calma los espíritus; no una travesura pueril que incite á dar castañetadas. Componer de este modo es muy fácil, y así lo hacen muchos: del otro es difícil, y así lo hacen pocos.»

De las composiciones del maestro Literes, se conservan, ó al menos se conservaban aun el año de 1827, en los archivos de la Real capilla, dos cuadernos en pasta; uno marcado con el número 9, que contenia catorce salmos de vísperas, ocho *magnificat*, y diez himnos para todas las festividades; y otro, señalado con el número 10, en que se hallaban tres misas de facistol. Tambien en la Biblioteca nacional de Madrid se conservaba la partitura de una ópera española de tan inspirado compositor.

Demostrado queda, por el relato que llevamos hecho de los maestros compositores españoles de la primera mitad del siglo XVIII, la superioridad de estos sobre los favorecidos extranjeros en las cortes de Felipe V y Fernando VI; y mucho mas demostrado quedaria, si hubiésemos tenido alguna pequeña proteccion por parte del gobierno, y sobre todo por la generalidad de los maestros de capilla, á quienes nos dirigimos para que nos suministrasen noticias de sus antecesores, y aun no se han dignado contestar.

CAPÍTULO XXVI.

Muerte de Fernando VI.—Regencia de Isabel de Farnesio.—Destierro de Farinelli.—Entrada de Cárlos III en Barcelona.—Mascarada de Apolo.—Fiestas en Madrid.—Carácter de Cárlos III.—Dominacion extranjera.—Motin de Squilace.—Táctica militar prusiana.—Marcha prusiana.—El marqués de Rodas.—Estincion de los jesuitas.—Hombres célebres que entre ellos escribieron sobre historia, música y literatura.—El conde de Florida Blanca.—Proteccion á las artes.—Consideraciones sobre este reinado.—Mejoramiento de los teatros.—Esperanzas del arte lírico dramático.—Don Luis Mison y otros compositores.—Obras dramáticas y líricas.—Prohibicion de los autos sacramentales.—Cantantes españoles.—Don Ramon de la Cruz y sus obras.—*Vaudeville y ópera cómica* francesas.—Poema de Iriarte.—Ciérranse los teatros.—Compañías de ópera italiana.—Incendio del teatro de Zaragoza.

Termina la existencia de Fernando VI el dia 10 de agosto de 1759, y es llamado á ocupar el trono, como legítimo sucesor, su hermano Cárlos III, rey entonces de las Dos Sicilias.

Hasta la llegada de este monarca, queda nombrada, como reina gobernadora de la nacion española, la augusta madre de Cárlos, doña Isabel de Farnesio, que retirada al real sitio de San Ildefonso durante el reinado finido, hace su entrada en Madrid el dia 17 de agosto, en medio de las mas espontáneas aclamaciones de todo el pueblo.

Entre las primeras disposiciones tomadas, por la tercera vez reina de España, fueron, la de abaratar el precio de algunos artículos de consumo, y el destierro del famoso cantor Farinelli, señalándole una pension que disfrutó en Bolonia hasta el año de 1782, en que dejó de existir á los 78 de edad (1).

(1) Hablando de Farinelli dice Teixidor: « El amor y benevolencia que tomó á los españoles fué tan grande, que habiéndose retirado, despues de muerto Fernando VI, á una magnífica casa de campo que compró á las inmediaciones de Bolonia, con el fin de acabar sus dias al lado de su grande amigo el P. Juan Bautista Martini; tenia dadas órde-

El dia 17 de octubre del año 1759, pisó Cárlos III las arenas españolas como rey de España, en las playas de Barcelona, y el marqués de Castellbell, decano del ayuntamiento de dicha ciudad, tuvo el honor de ser el primero en dirigirle las siguientes palabras: « La divina Providencia, que destinaba á V. M. para gobernar los mas floridos reinos del Cristianismo, como son los de España, dispuso anticipar sobre las reales sienes de V. M. una corona brillante, cual es la de las Dos Sicilias, dándonos de esta suerte, un rey consumado maestro en el arte de reinar. Ha premiado así Dios el mérito de V. M. continuando por el espacio de veinte y seis años, debiéndose al incesante desvelo de V. M. que renaciese en el orbe un reino respetable, que mas de dos siglos habia, se contaba ya como provincia. Barcelona, nuestra patria (la misma que tuvo gran parte en la adquisicion de tanta joya), obsequió á V. M. en la jornada para Italia, y sus demostraciones tuvieron aceptacion en el benigno ánimo de V. M. No ha olvidado la Providencia este corto mérito, compensándolo, en que si entonces por su situacion fué la última, sea ahora por eleccion de V. M. la primera que tenga la honra de reconocer por su rey natural y clementísimo padre, á un monarca que se vincula la admiracion y la envidia de la Europa.»

A esta sentida y expresiva arenga, contestó Cárlos III en los términos mas satisfactorios y cariñosos; y en medio de un inmenso gentío, y entre las aclamaciones mas entusiastas, hace su entrada el gran rey Cárlos III y su real familia, en la primera ciudad de su nuevo reino.

Describir las fiestas que se hicieron en los dias que

nes en Bolonia y sus contornos, para que le encaminasen á su quinta cuantos españoles transitasen, á los cuales regalaba y agasajaba con una esplendidez propia de su carácter, y sin excepcion de personas.

SS. MM. permanecieron en Barcelona, seria, á mas de pesado, ageno de esta historia: por lo cual nos limitaremos á las que tienen relacion con la música y poesía; pues aunque estas artes ocuparon un puesto preferente en todas las dichas fiestas, sobresalieron en el gran *Te-Deum* que se ejecutó en la iglesia catedral, compuesto por el maestro don José Pujol, y en la brigada cuarta de la real mascarada presidida por Apolo, y de la que nos vamos á ocupar trasladando íntegro lo que de ella se lee en la *Relacion de los festejos* que el ayuntamiento mandó imprimir.

«Si Hércules seguia á Marte con la briosa retaguardia de las armas, no menos obsequiaba á *Apolo* su subalterna comitiva de las buenas letras, que nada extrañas en este país, se animaban con su influjo, y se aliñaban para dedicarse á tan brillante objeto. Lo ostentaba *Orfeo* á caballo, vestido á la heróica, llevando en la mano su cítara, que por haber reducido con las suavidades de su poética armonía á vida sociable y política á los hombres entregados al trato agreste, fingió la antigüedad haber rendido á las fieras mas alimañas con su concento (1).

«Seguíanle doce musas, contando con ellas las tres Gracias vestidas de ninfas airosas, llevando cada una de las musas sus divisas; para espresion de cuyos nombres, y de lo mucho que penden sus medras de las beneficencias de Apolo, nada hay mas acomodable que la elegante traduccion que hizo un poeta valenciano del epígrama de Virgilio:

Clio cantando acciones eminentes,
nos enseña presentes
de pasados varones las memorias,
alma siendo erudita á las historias.

(1) Silvestres homines sacer, interpresque Deorum,
Cædibus, et victu fædo deterruit Orfeus:
Dictus ob hoc lenire tigres, rabidosque Leones.—(Horacio.)

Lúgubre *Melpomene* en triste llanto
de trágicos sucesos forma el canto.
Thalia alegre las comedias ama;
dulce *Euterpe*, y jovial burlas aclama.
Tersicore en la cítara maestra,
mueve, impera, y excita afectos diestra.
Erato con su plectro al baile inclina:
A lo heróico *Caliope* se destina.
Urania en el compás igual, y atento,
de las esferas mide el movimiento.
Polimnia finalmente en voz y acciones
de ademanes compone las razones.
A estas deidades pues que el orbe admira,
alma Apolo las dá, si las inspira;
siendo Febo luciente
en medio el coro, quien le inflama ardiente.

«Iban las tres Gracias servidas de *Arion*, *Amfion* y *Lino*, y las musas acompañadas de sus *Vates* coronados todos de laurel, en indicio de que con los influjos, y para el aplauso de este Apolo, han de reverdecer en el principado los laureles, que no obstante la aspereza de sus breñas, supo hermanar Cataluña con la robustez de sus robles; porque cuando su suelo, aunque hercúleo, es susceptible de eruditas amenidades; como que á su progenitor llamó la antigüedad, *Musagétes* (a), *ó fiel conductor de las musas*, que por esto en un dístico antiguo fué aplaudida por tan bien cortada pluma, como cortante su clava.

Non minus Herculeum nomen, quan clava, perenne
penna facit: Veluti Dux Elicóna colit (b).

« Antes bien en evidencia de no haber dejenerado sus descendientes de la culta policía, que miran como hereditaria pudiera alegarse que á imitacion del mismo Hércules, de quien se afirma (c) haber trasportado las letras

(a) Greg. Gyral. Syntag. de Musis.
(b) Anómino citado por el M. Aguilar en el teatro de los Dioses.
(c) Idem idem citando á Laurencio Crasso.

de España á Italia, circulando así por varias provincias las ciencias y las armas españolas, se hicieron particularmente visibles las buenas letras de esta provincia en muchas estremas. ¡Oh! Quién pudiera congregar tantas avecillas canóras, para que con sus picos y vuelos celebrasen y aplaudiesen el arribo de Sol, y anunciar á Cataluña que ha venido su Febo: *Tuus jam regnat Apollo!* (d). ¡Oh! Si pudiera juntarse en su obsequio, su aplauso, su encomio, para el único desahogo de nuestros alientos, como lo es su amor de nuestros cariños! Ríndanse á sus piés las catalanas armas, y veneren á su real pecho por objeto, y á su real cabeza por asilo de las musas.

At vos *Casthalidum* chorus
Fonti plaudite *Carolo*
Cantus addite plausibus (e).

«Y trocando en zueco el coturno, para amenizar tanta prosa con lo festivo del verso, y suplir con lo jovial las sequedades del precedente discurso, dígase por anuncio, lo que empieza á verificarse suceso.

Clio ya hace comentarios; (1)
Ya *Euterpe, Erato*, y *Thalia*,
cantan, bailan, y se envia
Melpomené á los corsarios:
Tersicore afectos varios
mueve, y los dá un héroe solo
Caliope, á quien en su *polo*
muestra *Urania*, y con su gesto
Polimnia en Cárlos: ¿Qué es esto?
-Viva el rey de polo *A-polo*.

» Esto en cuanto á las musas: ¿y las gracias? A no ser

(d) Virgilio. Egloga 4.
(e) Ex Barclay. Argen. lib. 1.
(1) Alúdese á los comentarios de *bello Italico*, y de *rebus ad Velitras gestis;* que con el influjo, y de órden del rey Cárlos III, compuso el conde Castruccio Bonancio, con un estilo que llamó la atencion en el mundo literario, renovando el siglo de Augusto.

que se teme la prolijidad, y mas porque como dijo Oven:

Nulla satis tulli est oratio longa diserti,
Esse portest Mevii nec satis ulla brevis.

» A no ser esto se añadiria alguna seguidilla para que no faltase este sainete del gusto español, ya que en la relacion de las otras partes del festin, se procurará imitar el estilo itàliano. Pero vaya por una vez: abreviese en lo demas, que *mar y tierra* juntos; y vengan esas seguidillas, que no encajarlas hablando de amenidades, seria no proporcionar el metro con el asunto. Vayan enhorabuena, y perdonad, ninfas del Tajo y Manzanares, si una capucha catalana no arrebóla con donaire las mantillas de cristal, que hacen inimitables vuestros gracejos.

Cantar quiso las Gracias
alguien, y al ver
á reina é infantas, dijo:
una, dos, y tres.
¡Oh que agraciadas!
será fuerza decirlas
algunas gracias.
Pues vaya un tono
que dé en dulce gracejo
aire gracioso.

—

Van de manos asidas;
y es (caso raro!)
que tienen cinco dedos
en cada mano.
No me lo flojo,
pues trabajan, y saben
cuantos son cinco.
Hilan, hilbanan,
bordan, planchan y cosen:
Miren que gracias!

—

De Isabela la gracia (1)
nos dá hoy Sajonia
por la *cual muchas Indias*
España logra.
No es pulla, no;
que en latin es la rueca
colo y *colón*.
¡Jesus! que anuncio!
Adios damas de España,
ya es otro mundo.

—

Acompaña á la reina
por rey *Anfion*,
que tras sí las *ciudades*,
dís que arrostró.
¡Cielos! que fuerza!
Pero no, no de-lira,
sino de cuerda.
Vamos que es gracia
atraer al que todo
tras sí lo arrastra.

—

A una infanta la toca
por socio *Arion*;
si es, ó no el del *Delfin*,
sábelo Dios.
Ya dí en la cuenta;
Que el Delfin siempre busca
luces serenas.
Dichoso el clima!
donde caiga una gracia
que es serenísima.

—

A otro por compañero
le han dado á *Lino*:
por el *hilo* de Ariadna,
saco el *ovillo*.

(1) La reina D.ª Isabel la Católica, bajo cuyos auspicios fueron descubiertas las Américas por Colon.

Feliz la trama!
donde España entre-teja
tan fina holanda.
No hay miedo á velas,
mírenla al medio dia,,
que es rica tela. etc.»

La música de esta comparsa así como la de los demas coros y danzas de las otras, fué compuesta por los maestros Pujol y Duran.

En todas las poblaciones por donde pasó la régia comitiva, de tránsito para la corte, hubo grandes fiestas de música, danzas, fuegos é iluminaciones; recibiendo á SS. MM. el pueblo de Madrid, el dia 9 de diciembre por la tarde, con un entusiasmo indecible. Pero no habiendo querido Cárlos III hacer su entrada pública en este dia, se defirieron las fiestas para el 13 de julio de 1760, que convocados los reinos para el reconocimiento y jura del príncipe de Asturias, fueron dobles, y por lo tanto mas suntuosas.

La pompa, la grandeza, el entusiasmo, la alegría, y todo cuanto existe para dar espansion al corazon y embriagar los sentidos, se hallaba en estas fiestas aceptadas con espontaneidad por el amor del pueblo á su monarca, en quien cifraba sus esperanzas por lo bien que habia gobernado la Sicilia. Hubo sobresalientes fuegos de artificio; representaciones cómicas y líricas en el real coliseo del Buen Retiro, arcos de triunfo en las principales calles; comparsas de trajes nacionales con sus músicas alusivas; una lucida y numerosa mogiganga compuesta de doscientas veinte y una parejas, y corrida de toros en la plaza Mayor, de la que salió muy complacida S. M. la reina doña Amalia de Sajonia, por haber visto brillar en ella el valor y la destreza española.

Cárlos III fué un rey inteligente, de buena memoria, metódico, celoso de su autoridad, enérgico y un poco des-

confiado. Piadoso hasta la supersticion, justo hasta el rigor, y casto hasta la intolerancia : confiaba en sus ministros pero los subordinaba á su respeto : si simpatizó con la Francia, nunca se dejó gobernar por ella: si desconfió de la Inglaterra fué porque nunca vió en ella buena fe.

Sin mezclarnos en cuestiones políticas de este reinado, porque no son de nuestra incumbencia, vamos á hacer relacion de ciertos hechos, qne pueden servir para aclarar otros importantes, en la historia que nos ocupa.

Cárlos III vino rodeado de un gran número de italianos, á los que ocupó en los mas importantes destinos de la nacion. Confíascle la secretaría de Estado al marqués de Grimaldi; la de Hacienda al de Squilace; unos y otros colocan á sus amigos y compatriotas en los primeros puestos de la nacion, y el pueblo, que siempre miró con odio á los advenedizos, empieza á perder las halagüeñas esperanzas que habia formado, y no sin razon.

Y decimos no sin razon, porqué en el reinado de Cárlos V la codicia flamenca nos acarreó los disturbios de los comuneros, los asesinatos de Padilla, Bravo y demas héroes de Villalar, y el exterminio de las inmunidades de Castilla establecidas desde el tiempo de los godos : en el de Felipe V la nacion española vióse sujeta á una corte francesa, dirigida por la ambiciosa princesa de los Ursinos : en el de Fernando VI es sacrificado el español Ensenada á las maquinaciones inglesas, dirigiendo, se puede decir así, la nacion el cantante italiano Farinelli; y Cárlos III, de quien tanto se esperaba, principia su reinado con otra dominacion extranjera, que llevaba la misma marcha de ambicion y aniquilamiento que las anteriores.

El ministro que mas en contacto se halla con el pueblo, y cuyos actos están mas al inmediato alcance de ser juzgados por todas las clases, es el de Hacienda; y siéndolo

entonces Squilace, quien como advenedizo no solo carecia de simpatías, sino que tenia que luchar con el odio de la inmensa mayoría de los españoles, y habiendo aumentado los impuestos y subido por consiguiente el precio de los artículos de mayor consumo, fué el primero que rompió los diques de la paciencia española, que tomando por pretesto la prohibicion de los sombreros gachos, se desborda, y enfurece contra él, el dia 23 de marzo de 1766, presentándose el pueblo por primera vez ante Cárlos III, imimponente y atrevido.

Huye el italiano Squilace y gran parte de su comparsa del furor popular; el gobierno dicta órdenes rigurosas contra los amotinados, y el órden queda restablecido. Pero engañado el rey por sus consejeros, de que la existencia de su trono se la debia á las armas, se aumenta y mejora el ejército en todos sus ramos; se completan los económicos batallones de milicias provinciales; plantéanse las escuelas y colegios de artillería é ingenieros; se perfecciona la fundicion de cañones en Barcelona y Sevilla; pónese á la nacion en pié de guerra; mándase á varios militares para que estudien en el ejército prusiano, mandado por Federico II, la sublime táctica; plantéase en España el mecanismo de infantería conocido con el nombre de ejercicio prusiano, tan inservible en campaña; en 1769 se publican de real órden los toques de guerra que deben observar uniformemente los pífanos, clarinetes y tambores de la infantería de S. M., concertados al estilo prusiano por el músico de la Real capilla D. Manuel Espinosa, introduciendo en el ejército español la marcha tambien prusiana, conocida con el nombre de marcha fusilera (1): y en medio de este movimiento militar, nada se hace por

(1) Véase en las láminas el núm. 15.

el bien de los pueblos; ninguna obra de utilidad pública se proyecta; ninguna proteccion se presta á las ciencias y á las artes, á la agricultura, industria y comercio.

Ocupa la secretaría de Hacienda el marqués de Roda, nacido en Zaragoza de una clase humilde; y sus grandes conocimientos rentísticos y acertadas disposiciones, conquistan las simpatías del pueblo; mucho mas cuando se supo, fué causa de que se suprimiesen los privilegios que gozaban los colegios llamados mayores, establecidos en Salamanca, Leon, Alcalá y Valladolid, en donde solo se educaba la clase noble, para quien despues eran los destinos mas aventajados del Estado, con perjuicio de la demas juventud.

Trató tambien el marqués de Roda de suprimir el mal llamado tribunal de la fe, pero no pudo llevar á efecto su deseo, aunque sí el de la extincion de los jesuitas con el apoyo del conde de Aranda; extincion inmerecida por el modo cruel con que se hizo, y por las escasas pruebas que se han presentado para la justificacion de semejante acto, en un país tan católico y caballeroso.

No tratamos de defender la institucion de la compañía de Jesus, ni si convenia ó no convenia en España: nos lamentamos del modo con que se llevó á cabo un hecho tan despótico é inhumano, y defendemos á los hombres que con sus luces enriquecieron otros paises; que en su triste espatriacion defendieron á España de las acriminaciones é imposturas extranjeras; y que en obras admiradas hoy por todas las naciones, manifestaron su amor patrio ocultando el dolor de la ingratitud. Masdeu en su historia de España, y en la traduccion al idioma toscano de los primores de veinte y dos poetas castellanos; Andrés en su *Origine, progressi, e stato d'ogni letterature;* Lampillas en su *Saggio storico apologetico della Letteratura spagnuola;* Artea-

ga en *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano;* Eximeno enel *Origen y reglas de la música;* Requeno en su *Saggio sul ristabilimento dell' arte armonica dai Greci é Romani,* y otros muchos, son otros tantos ilustres mártires de las contiendas políticas, venerados por todos los siglos, respetados por todos los partidos, y llorados por las artes y ciencias nacionales.

Es reemplazado Grimaldi en la secretaría de Estado por el célebre don José Moñino, despues conde de Florida Blanca, natural de Murcia; y al poco tiempo cambia la nacion de aspecto, y dejando el militar por el artístico, se eleva á un rango envidiable, y sus adelantos en todos los ramos del saber humano, le dan el glorioso renombre que el reinado de Cárlos III ha dejado. Todos los mas suntuosos edificios de la corte de España se deben á esta brillante época. La Aduana, el Jardin botánico, el museo de pinturas, la casa de correos, la imprenta nacional, el museo de historia natural, la casa de los gremios, la casa platería de Martinez, el colegio de cirujía de San Cárlos, el de veterinaria, el Hospital general, el Observatorio astronómico, el convento de San Francisco, el paseo del Prado con sus magníficas fuentes, el de la Florida, el canal de Manzanares, el magnífico arco de triunfo de la calle de Alcalá, las puertas de San Vicente y los Pozos, y el suntuoso edificio de la China, destruido por los ingleses en 1812. La limpieza y policía de Madrid, el alumbrado de sus calles, el establecimiento de alcaldes de barrio, las escuelas gratuitas, las escuelas de caridad y los estudios públicos, completan el cuadro brillante de la primera capital de España.

Los nuevos caminos y carreteras que se abren por todas partes, los famosos canales de Aragon y de Castilla, las acequias de regadío, las grandiosas fábricas de Valen-

cia, Castilla y otros puntos, la habilitacion para la carrera de América de los puertos de la Coruña y Santander en el Océano, y de Málaga, Alicante y Barcelona en el Mediterráneo; con las ventajas que disfrutaba la bahía de Cádiz, la proteccion á la industria catalana, la formacion de las sociedades de Amigos del país, la creacion de los vales reales, tan ventajosos para el giro, el establecimiento del Banco de San Cárlos, el fomento de la marina, y la construccion de nuevas poblaciones en Sierra Morena, como la Carlota y la Carolina, extienden la vida y la esperanza de un venturoso y brillante porvenir por todos los ámbitos de la nacion española.

No descuida Florida Blanca la instruccion y bienestar de los pueblos, y en todos ellos establece escuelas de primeras letras y de retórica funda hospitales, construye fuentes y paseos, protege á los aplicados, y premia con pródiga mano á los hombres de talento en todas las carreras, dándoles importancia en la Sociedad, y colocacion por el Estado.

Los colegios de enseñanza destierran el rancio aristotelismo, y dan cabida en sus cátedras á las ciencias físicas y matemáticas, á los idiomas, la música, el dibujo, y hasta la fina crianza y trato caballeroso de la Sociedad; tomando la iniciativa en esta útil reforma el reputado colegio de Vergara.

La distribucion de premios en la academia de nobles artes de San Fernando es un dia de júbilo y entusiasmo para Madrid. Dale Florida Blanca á este acto toda la importancia que merece, haciendo colocar á la entrada del edificio destinado para tal solemnidad, una compañía de granaderos con bandera y banda militar; y la mas brillante sociedad de damas y caballeros, artistas y literatos, llenan todas las localidades del magnífico salon de recepcion.

Preside el acto el afortunado ministro, y rodean la mesa presidencial los escritores tal vez mas insignes de Europa, segun el historiador francés Romey, leyendo Melendez la oda mas sublime que compuso ingenio humano á la gloria de las artes, y que empieza

¿A dónde incauto, desde la ancha vega
del claro Tormes, etc. (1).

«General, intenso y mudo, dice Romey, era el embeleso de todo el atónito auditorio, que se convierte despues en universal y estrepitoso aplauso. Sigue luego el esclarecido Jovellanos, con un discurso magnífico, digno en todo de su elocuencia castiza y de su sabiduría artística, y merece iguales demostraciones que Melendez (2).»

Estas fiestas, de tanto estímulo y proteccion para las artes, promueven la emulacion en las clases acomodadas; y la mayor parte de la nobleza, segun Jovellanos, los jefes de la iglesia y de los pueblos, las comunidades y cuerpos públicos, se declaran protectores de los artistas, y siguen el ejemplo de su rey y de su gobierno.

Españoles rodearon el trono de Cárlos III, y España flo-

(1) Historia de España por Romey. Tom. IV.

(2) En el discurso de Jovellanos á que hace alusion Romey, se lee el siguiente párrafo en elogio de Florida Blanca. «Pero hagamos tambien justicia á los instrumentos de su beneficencia (refiriéndose á Cárlos III); y teniendo en el elogio de Augusto las alabanzas de Mecenas, aplaudamos el celo del sabio ministro que tenemos presente; del que supo convertir una parte de la legislacion hácia la gloria de las artes; del que ha dado á nuestro cuerpo la suprema magistratura del buen gusto; del que negó al gusto depravado la entrada en nuestras ciudades, en nuestros templos y edificios públicos; del que nos ha perpetuado la posesion de los monumentos del buen tiempo, cerrando nuestros puertos á las obras de los pintores célebres, con que antes hacian un vil comercio la ignorancia y la codicia. La posteridad, que cojerá todo el fruto de su ilustrada proteccion, hará algun dia á su memoria un elogio mas cabal que el mio, sin el riesgo de lastimar su moderacion ni de ofender su modestia.»

reció entre todas las naciones con la lozanía de su hermoso suelo, y el entusiasmo y natural talento de sus privilegiados hijos.

De la clase del pueblo salieron los Ensenadas, Rodas y Florida Blancas, y el pueblo fué dichoso, porque en ellos vió esculpidas sus virtudes, heredada su laboriosidad, y puestas en práctica sus aspiraciones, sus deseos y su nacionalismo.

Los ministros advenedizos aconsejaron al monarca que en la fuerza de las armas estaba la brillantez y sosten de su trono; los españoles le demostraron que en la proteccion á las artes y ciencias, en el buen órden administrativo, y en los adelantos de la agricultura, industria y comercio, se encontraban la felicidad de los pueblos y la grandeza de los reinados; y el gran monarca restaurador de las artes en Italia, donde dejó grabado su nombre con el buril de la inmortalidad en los monumentos de Nápoles, Portici y Caserta, en los descubrimientos de las antiguas ciudades de Pompeya y de Herculano, y en las generosas recompensas con que premió á los artistas, dignas de los tiempos de Alejandro, quitó de sus ojos el cendal con que la adulacion extranjera lo habia cegado, y viendo á España á la clara luz de la verdad, conoció el carácter de sus pueblos y los hizo felices.

Nuestra desgracia ha estado siempre en no querer ser españoles: cuando lo hemos sido, á ninguna nacion hemos tenido que envidiar sus glorias, ni su clima, ni su valor, ni sus conocimientos.

Español el monarca, y su gobierno español, el teatro, espejo de la civilizacion y costumbres de los pueblos, empezó á desechar las serviles imitaciones francesas de los reinados anteriores, á mejorar las propias, y á destruir los bandos que de él se habian apoderado para hacerle perder

su prestigio, conocidos bajo el nombre de *Chorizos* y *Polacos* (1).

Las obras dramáticas de Huerta, Latre, Comella, Jovellanos, Cienfuegos, Solis, Moratiu (don Nicolás), conde de Perelada, marqués de Palacios, Trigueros, Iriarte, Melendez y otros escritores, aunque muchas de ellas todavía con algun tinte francés, dieron nueva vida al teatro español; y el drama lírico volvió tambien de nuevo á hacer renacer en el público la esperanza, con las inspiradas producciones de Mison, Plá, Galvan, Castel, Ferreira, Rosales, Esteve, y otros muchos.

Don Luis Mison, insigne músico, segun don Leandro Fernandez de Moratin (2), era uno de los hombres que mas se distinguian en la corte por sus conocimientos musicales y literarios, formando parte en la escogida sociedad artística, de la que procuró hacerse miembro don Nicolás Moratin á su llegada á la corte, y en la que entre otros hombres sobresalientes en ciencias y artes, se hallaban, el escultor don Felipe Castro, el erudito maestro Florez, don Agustin de Montiano, don Luis Velazquez, don Juan de Iriarte, y la incomparable actriz Maria Ladvenant.

A pesar del estado de postracion en que se hallaba el teatro, y el abandono que de él hicieron los maestros compositores, ya por el prestigio de las obras italianas y el poco aprecio de las españolas, ya por lo mal mirados que eran los que se dedicaban á esta clase de composiciones; don Luis Mison no desistió de su patriótica idea, y trabajando en el pequeño círculo á que se veia reducido, lo me-

(1) Estos bandos eran dirigidos el primero por un herrero, y el segundo por un fraile trinitario llamado el Padre Polaco; diferenciándose los unos de los otros en el color de la cinta que llevaban en los sombreros chambergo: los *Chorizos* de color de oro, y los *Polacos* azul celeste. A esta clase de hombres estaban sujetos autores, actores y público sensato, y sus gustos y exigencias eran leyes infalibles ante las cuales habia que doblegar la cerviz.

(2) Vida de don Nicolás Fernandez de Moratin.

joró y fué preparando el terreno para la mayor estension de mejores obras.

En el *Memorial literario de Madrid* (1), se lee lo siguiente: «En el año de 1757 don Luis Mison abrió nuevo camino á las canciones del teatro, y para una funcion del Corpus, presentó una nueva composicion *á duo*, que fué el modelo ó principio de las que ahora se llaman toma lillas. El argumento, eran los amores de una mesonera y un gitano, y empezaba:

Ya viene Jusepillo
á la posada, etc.

«Lo cantaron Teresa Garrido y Catalina Pacheco, llamada la *Catuja,* y agrado tanto la invencion, que el mismo año por la Navidad compuso una tonadilla *á duo* denominada *Los Pillos*, que cantaron Diego Coronado y Juan Ladvenant; y otra *á tres*, que cantaron las dichas Teresa, Catalina y Maria Hidalgo; y desde entonces siguieron componiendo tonadillas el mismo don Luis Mison, don Manuel Plá, y don Antonio Guerrero.

«En el año de 1760 llegó á esta corte don Pablo Esteve, y en el siguiente, dió al teatro su primera tonadilla *á duo*, que empezaba:

Fortunita, fortunita
No me persigas cruel,

que cantaron Rosalia Guerrero y Diego Coronado. Las tonadillas en este tiempo se cantaban solamente en las funciones de teatro ó en las de música, para las que se llama-

(1) Tomo XII, año de 1787.

ba orquesta, cantándose dos en cada intermedio por lo mucho que gustaban; en las otras se cantaban *los bailes de bajo*, hasta el año de 1765, en que poniéndose orquestas diarias, se redujo á una tonadilla al fin de cada intermedio.

«Las mas sobresalientes cantoras de aquel tiempo, fueron: Teresa Garrido la primera que cantó tonadillas á solo á la guitarra, de carácter joco-serio; Catalina Pacheco, llamada la Catuja, de carácter serio, y particular en espresar la letra y afectos; Rosalia Guerrero, particular en todo género de piezas bufas; Maria Ladvenant, (1) general en lo serio y jocoso, y singular en los afectos espresivos; Maria Antonia Guzman, de medio carácter y particular en las payas y viejas; Maria la Chica, llamada la Granadina, de carácter jocoso y tan singular en los remedos, que hasta ahora no ha habido quien la iguale; Mariana Alcazar, particular en lo jocoso y majas ordinarias; Teresa Segura, de carácter serio; Maria Mayor Ordoñez, de carácter serio, y muy singular en las arias: Juana Garro, particular en las gitanas, y Joaquina Moro en las viejas.

«Los actores que cantaron con mas primor en el mismo tiempo, fueron: Manuel Guerrero, que fué el primero que empezó á cantar en Madrid en el carácter serio; Juan Ladvenant, de medio carácter y singular en imitar á los franceses; José Molina, llamado el *Entramoro*, de carácter jocoso, y muy particular en imitar á los arrieros, andaluces y payos; Diego Coronado, muy singular en lo

(1) De esta célebre actriz y cantante dice Manuel García de Villanueva, en su *Orígen pocas y progresos del teatro español*, lo siguiente: «Maria Ladvenant sin el menor reparo se le puede dar con justicia el nombre de la actriz mas excelente que ha tenido nuestro teatro español en el siglo pasado: ella desempeñaba con singular propiedad todo carácter, fuese serio, fuese jocoso: siempre supo poner en movimiento las pasiones, interesándose en el corazon de cuantos la oian; además tuvo especial facilidad para aprender la música, y cantaba con mucha destreza, donaire y gracia: en fin fué una mujer, en quien se reunieron, dotada de un feliz talento, todos los encantos y las gracias á que puede aspirar la naturaleza ayudada con el arte, de que se hallaba colmada.»

jocoso, y el primero que cantó en las zarzuelas y tonadillas modernas; Ambrosio Fuentes, singular para las zarzuelas, Juan Manuel, para el medio carácter, y Cristobal Soriano lo mismo, y singular en imitar á los franceses. (1)

«Todas las tonadillas que se han cantado hasta aquí, se pueden dividir de dos modos, ó á solo, y de interlocutores á duo, tres, cuatro, etc. ó segun los asuntos que se cantaban ó imitaban y los adornos que se agregaban. Las imitaciones eran pinturas de amores, ya de majas y majos, arrieros, carreteros, y gitanos; ya de personas de otra clase que llamaban *usías;* ya pastorelas y amores pastoriles, cazas y pescas; ó ya remedando chascos y dichos, y otros pasages de vendedoras de avellanas, naranjas, castañas, y otras frutas; y esto último gustó tanto algun tiempo, que las cantarinas embelesaban á los espectadores por las gracias de los chascos ó de los dichos propios de la plebe, remedados con viveza y energía. Los adornos que se agregaban eran varios estribillos, como el *caballo*, *el cerengue*, *el manguendoy*, *las tiranas*, *las seguidillas*, etc.

«El primer modo ó solo, puede reducirse á la poesía lírica, y si contiene sátira, como es frecuente, á la satírica; si es con interlocutores, á la dramática; en aquel se imitan las costumbres, en este las acciones y las costumbres, formando una pieza pequeña dramático-música, con su introduccion, fábula, episodio y solucion, á que suele agregarse un final de seguidillas, caballo, tirana, etc, co-

(1) A mas de los actores cantantes que espresa este escrito, se distinguieron en dicha época y en todos los géneros: Vicente Merino, Gabriel Lopez conocido por Chinita, Martinez Galvez, Nicolás de la Calle, Salvador de Torres, Ignacio Cerquera, Miguel de Ayala, Vicente Romero, y José Plasencia, á quien Carlos III pensionó por su sobresaliente mérito: Petronila Givaja, llamada la Portuguesa; Rosa Rodriguez, nombrada la Galleguita; Ramona Verdugo, Teresa Robles, Francisca de Castro, Maria Chaves, llamada la Zoronguita; Mariana Alcaraz, Teresa Segura, Maria Ordoñez, conocida por la Mayorita, y Antonia Fernandez por la Caramba; Josefa Huerta, para quien se escribió la *Espigadera*, y Josefa Carreras.

mo hemos dicho, y de que hablaremos en otra ocasion mas particularmente. De poco tiempo á esta parte se ha introducido la sátira, sobre lo que tambien nos estenderemos otra vez. Nos parece muy bien, entre las tonadillas satíricas, las muy disfrazadas y artificiosas, como son las alegóricas en que se personalizan las pasiones ó las virtudes y vicios. En este mes se ha ejecutado de este género la siguiente: *La verdad enferma y médicos de moda*. Personas: *La Verdad; la Voluntad; la Memoria; dos médicos*.»

Como se deja ver por este último párrafo, las piezas lírico-dramáticas, volvieron á tomar el carácter fabuloso y alegórico que tuvieron en su creacion las loas y zarzuelas; y aunque se escribieron muchas de estas compuestas de argumentos domésticos, tales como: *Los pescadores, Las labradoras astutas, Las foncarraleras, El pleito perdido, El farfulla, El maestro de la niña*, y *Los estudiantes de Alcalá*, puestas en música por Galvan, Plá, Rosales, Esteve y otros; tambien se volvieron á ejecutar con buenas decoraciones y aparato escénico, *Eco y Narciso*, *El triunfo del amor*, y *Piramo y Tisbe*, con sobresaliente música de don Luis Mison; y otras varias, con melodías de diferentes maestros.

Las representaciones de vidas de santos, y misterios sagrados, fueron desterradas de los teatros, quedando prohibidos los *autos sacramentales* por una pracmática de 17 de junio de 1765; y aun desechados de muchas iglesias los *Oratorios sacros* y villancicos representados.

Los dos teatros de la corte, mejoraron y adornaron sus localidades, engrandecieron sus escenarios, y dieron principio á sus funciones por la noche, en el año de 1768.

El esclarecido don Ramon de la Cruz, fuè el poeta mas popular de su tiempo, no porque sus producciones fueran

mejores que las de sus contemporáneos, sino porque supo con mas verdad presentar las costumbres de la clase media é ínfima, ridiculizando las malas, aplaudiendo las buenas, y parodiando muchas de las obras francesas que se ponian en escena: todo con tanta ligereza y chiste, tanta facilidad en los versos cortos del antiguo drama nacional, y tan buenas situaciones para la música, que formó un conjunto delicioso para todas las clases de la sociedad, oyéndose con entusiasmo lo mismo en los teatros del real palacio, que en los coliseos públicos, que en las casas de la nobleza.

Todas las composiciones teatrales de don Ramon de la Cruz, fueron del género ligero, denominándolas: *Caprichos dramáticos*, *Tragedias burlescas*, *Sainetes para cantar*, *Loas*, *Entremeses*, y *Zarzuelas*; en todas las cuales; si no se encuentran giros y desenlaces dramáticos, están llenas de gracia, vida y nacionalidad, desterrando por ellas la escena española, los muchos mamarrachos que servian para diversion del vulgo.

No cabe la menor duda de que el *Vaudeville* y la *Ópera cómica* francesa, fueron copia de nuestro teatro como llevamos dicho; puesto que conocida la antigüedad de nuestras representaciones con música en sainetes, loas, entremeses, mogigangas, zarzuelas, tonadillas, y otras piezas, las obras de aquel género no se conocieron en Francia, puede decirse, hasta mediados del siglo pasado, segun manifiesta la *Enciclopedia moderna*, en el párrafo que transcribimos. «Dióse el nombre de *vaudeville* á la cancion satírica y política, y tambien á ciertas piezas dramáticas en las cuales no se cantaba. Las comedias de Dancourt, que eran de circunstancias, se llamaban *vaudevilles*; pero las piezas que hoy se conocen con ese nombre, nacieron en las ferias de San German y San Lorenzo, en 1700, siendo sus

primeros autores Lesage, Fuselier y Dorneval. Este nuevo género de composiciones sufrió al principio sendas persecuciones: todos los privilegios se sublevaron contra él, se prohibió á los actores el canto y aun la palabra. Los farsantes de la legua acudieron al subterfugio de hacer cantar las coplas á cantores de oficio situados fuera del escenario, mientras ellos no ejecutaban sobre las tablas mas que el accionado. Por último, los empresarios tuvieron que hacer contratos con el teatro privilegiado de la Opera para obtener el permiso de cantar. Entonces nació la *ópera cómica*, y este espectáculo tuvo muchos aficionados. El *vaudeville* corrió muchas vicisitudes hasta la época de la revolucion, en que desaparecieron los privilegios, por decreto de la asamblea constituyente en 1791. Entonces se fundó en París el famoso teatro de *Vaudeville*, y se abrió el 12 de enero de 1792 (1).»

Si quiere saberse lo que era la *ópera cómica* y *vaudeville* francés en el año de 1752, consúltense las *obras de Vadé*, y en ellas se encontrarán *La Fileuse, parodie d' Omfhale*, *vaudeville* representado por primera vez en el teatro de la *Opera cómica* el 8 de marzo de dicho año; *Le Poirier*, ópera cómica ejecutada en la feria de San Lorenzo el 7 de agosto; *Le Bouquet du Roi*, id., representada en el teatro de la *Opera cómica* el 24 de dicho mes; *Le Suffissant*, id., puesta en escena en 12 de marzo de 1753; *Le Rien*, en 12 de abril; *Les Trogueurs*, en 30 de julio; *Le Trompeur trompe, ou la recontre imprévue*, ejecutada en la feria de San German el 18 de febrero de 1754; *Il Etoit Tems*, puesta en escena en la feria de San Lorenzo en 28 de julio; *La Nouvelle Bastienne*, representada en el

(1) El *vaudeville* moderno, es una pieza dramática en que el diálogo alterna con el canto, pero cuya música, pocas veces original, es tomada del repertorio de aires nacionales y populares, ó de trozos sacados de las óperas francesas é italianas.

teatro de la *Opera cómica* el 17 de setiembre del mismo año: y por dichas obras, podrá juzgarse con mas conocimiento de causa, lo ya expuesto en esta historia sobre el particular (1).

La proteccion de Florida Blanca á las ciencias y artes, alcanzó tambien á la música, no solo en las producciones lírico-dramáticas españolas, sino dando á los profesores la posicion distinguida que en sociedad deben ocupar todos los buenos artistas, sea cual fuere el género á que pertenezcan sus composiciones ó ejecucion.

Para conseguir Florida Blanca este objeto de tanta importancia en aquella época, y de tan halagüeñas esperanzas para el porvenir del arte músico español, estimuló á don Tomás de Iriarte á que terminase el *Poema de la música* que tenia empezado, con el objeto de realzar las escelencias de esta, haciéndola inseparable hermana de la poesía y demás artes bellas; desterrar las preocupaciones arraigadas en la sociedad por el fanatismo religioso; darle á nuestro hermoso idioma todo el valor que en sí tiene para la música; hacer conocer la importancia de esta en el progreso civilizador de las naciones, y cuanto puede su nacionalismo en la ilustracion y costumbres de la sociedad.

En efecto, el *Poema de la música*, vió la luz pública en Madrid el año de 1779, bajo los auspicios de tan poderoso protector; y en una magnífica edicion, con seis sobresalientes grabados debidos al pincel y buril de los distinguidos artistas Ferro y Carmona, dió á conocer don Tomás de Iriarte, con la delicadeza y tacto reservado á su inspirado ingenio, las escelencias de la música bajo todas sus fases: presentando en el primer canto los elementos del

(1) Para dar una idea de la música de algunas de estas producciones, véase en las láminas el núm. 16.

arte reducidos á los dos principios de *sonido y tiempo;* en el segundo, la espresion de los varios efectos y reglas especiales para el acierto en ella; en el tercero, los usos principales de la música, *considerándola dedicada á Dios en el templo, al público en el teatro, á los particulares en la sociedad privada, al hombre solo en su retiro,* y á la milicia para excitar su valor; en el cuarto, los primores de la música teatral y sus defectos; en el quinto, *la música propia de la sociedad privada, como son academias y bailes, y la utilidad y deleite de la música en la soledad, así respecto al hombre que ignore el arte, como respecto al que le sabe:* indicando con este motivo, *cual debe ser el estudio de un buen compositor, y proponiendo el establecimiento de una academia ó cuerpo científico de música, en que se promuevan los adelantos de esta facultad;* y por último, una disertacion sobre la lengua castellana, examinando la aptitud de ella para el canto.

Tal es la obra poético-musical recreativa é instructiva que se publicó en España, primera en su clase (1), y respetada y aplaudida de todas las naciones; y que sus efectos hubiesen producido ópimos resultados al arte y los artistas, si las desgracias y disturbios ocurridos en la nacion, no hubiesen paralizado el desarrollo progresivo que se iba experimentando.

Naturalmente para llevar Iriarte á cumplido término su interesante Poema, no conociendo el arte de la música

(1) Aunque, segun Iriarte, el padre Francisco Antonio Le Fevre publicó en París en 1704 un Poema latino titulado *Música Cármen*, reimpreso en 1749 bajo el título de *Poemata Didascálica*, su corta extension, pues constaba de cuatrocientos versos magníficamente escritos, la ocupa con exornaciones mitológicas en lugar de la esplicacion de los principios musicales. El abate Du Bos, en sus *Reflexiones sobre la poesía y la pintura*, hace referencia á otro Poema dividido en cuatro cantos referente á la música, impreso en 1713; pero tampoco llena el objeto, al sentir de Iriarte, porque prescinde su autor anónimo de toda la pauta doctrinal, limitándose á una cuestion subalterna y no de la mayor importancia.

sino como aficionado, debió consultar sobre los varios puntos científicos que en él abraza, con un profesor de vastos conocimientos, y cuyas doctrinas estuviesen exentas de las exageraciones escolásticas de su época: y en efecto, así lo hizo, segun Perez, teniendo por Mecenas á su intimo amigo y distinguido maestro don Luis Mison, reputado entre profesores, poetas y público, como uno de los mejores de su tiempo (1).

(1) Don Felix María Samaniego, hace referencia á Mison en su fábula del *Tordo flautista*. Sabido es ya de que Mison era el mejor profesor de flauta en su tiempo, á mas de sobresaliente maestro; y la fábula á que nos referimos, que aunque de todos sabida nos ha parecido oportuno insertar en este lugar, alude á los conocimientos de aquel profesor, sacando de esto partido Samaniego para consignar el nombre y conocimientos de Mison en el Tordo, que asombró á las demas aves uniendo el ingenio con el arte.

Era un gusto el oir, era un encanto,
A un Tordo gran flautista; pero tanto.
Que en la gaita gallega,
Ó la pasion me ciega,
Ó á Mison le llevaba mil ventajas.
Cuando todas las aves se hacen rajas
Saludando á la aurora,
Y la turba confusa charladora
La canta sin compás y con destreza
Todo cuanto la viene á la cabeza,
El flautista empezó: cesó el concierto.
Los pájaros con tanto pico abierto
Oyeron en un tono soberano
Las folías, la gaita y el villano.
Al escuchar las aves tales cosas,
Quedaron admiradas y envidiosas:
Los jilgueros, preciados de cantores,
Los vanos ruiseñores,
Unos y otros corridos,
Callan entre las hojas escondidos.
Ufano el Tordo grita: «Camaradas,
Ni saben ni sabrán estas tonadas
Los pájaros ociosos,
Sino los retirados estudiosos:
Sabed que con un hábil zapatero
Estudié un año entero;
El dale que le das á sus zapatos,
Y alternando silvábamos á ratos:

Cuando con tan buenos elementos y verdadera proteccion caminábamos á un fin venturoso, los contratiempos políticos hacen que se cierren los teatros públicos por una Real órden expedida en 1777, y vuélvese en gran parte á desandar lo andado, y caer, si no en todo, en parte, en la postracion de que á fuerza de fuerzas habiamos salido.

Despues de un largo interregno, se abren otra vez los espectáculos dramáticos, y en 1787 concede Cárlos III el teatro de los *Caños del Peral* á los hospitales de Madrid, con la privativa de las óperas española é italiana, y que en los dias que una y otra no trabajasen; pudieran representarse comedias.

La sociedad aristocrática de Madrid, que por entonces se reunia en casa del conde de Jaruco, donde se bailaba el *minué* y la contradanza francesa, ejecutada la música por una magnífica orquesta compuesta de los mejores profesores que habia en la corte, se decidió por la ópera italiana; y el dia 27 de enero de 1787, se abrió el teatro de los *Caños* con la ópera *Medonte,* cantada por la Teresa Oltravelli, Pedro Moschetti, y Santiago Panati, partes principales de la compañía que fueron recibidas con entusiastas aplausos por la proteccion dispensada.

Despues de la ópera se introdujo el ejecutar un baile pantomímico tambien extranjero, en cuyo cuerpo de baile, compuesto de diez parejas, formaban la primera de estas Rosa Pelosini y Gaspar Ronzi (1).

En fin, viéndome diestro:
«*Vuela al campo*, me dice mi maestro,
Y harás ver á las aves de mi parte,
Lo que gana el ingenio con el arte.»

(1) En el año de 1767, ya se ejecutaban en el teatro de Barcelona los bailes pantomímicos; siendo la primera pareja en ellos, Teresa Guardini y Francisco Guardini; y las segundas, Ana Bergonzi y Antonio Naricci; Ana Naricci y Alejandro Naricci; Ana Affner y Marco Nicolini.—Por este tiempo se componia la compañía de ópera de dicho

Para mas comodidad del público, y atraer mayor concurrencia á las funciones dadas en los *Caños del Peral*, se fijó un bando del Corregidor, en que se manifestaba poder estar juntos hombres y mujeres, tanto en palcos como en lunetas, patio y gradas; teniendo unos y otros descubierta la cabeza y rostro, y guardando aquella modestia, silencio y compostura que exigia la calidad y severidad del acto.

Aunque estaba mandado que alternasen las óperas italiana y española, esta era pobremente presentada en escena por el poco prestigio que le daba la elevada clase; así es, que las buenas decoraciones, trajes, y demas aparato escénico, se reservaban para las obras italianas, como lo prueba la siguiente décima de aquel tiempo:

Teatro grande y señor,
Música, accion, melodía,
Baile, aseo, simetría,
É iluminacion mejor:
Decoracion superior,
Historia griega y romana,
Arquitectura profana,
Adorno, gusto, hermosura,
Primor, decoro, finura,
Se halla en la ópera italiana.

Decidida la parte del pùblico mas pudiente, por el espectáculo extranjero, se dieron estas funciones cada dia con mas lujo y ostentacion: teniendo ópera fija Madrid, Barcelona y Cádiz, y por temporadas, Valladolid, Sevilla, Granada y Zaragoza.

El teatro de esta ciudad fué destruido por un horroroso incendio el dia 12 de noviembre de 1787, muriendo

teatro, de las tiples Rosa Scannavini y Emilia Lucchi, los tenores Cesare Molinari y Andrea Bouchetti, y el bajo Francesco Tonioli. El maestro al cémbalo, era Guiglielmi, autor de la ópera titulada *Il Ratto della sposa*.

en él gran número de personas de lo mas principal de la sociedad zaragozana.

Hallábase el coliseo completamente iluminado, por celebrarse el cumpleaños del Príncipe de Asturias, despues Cárlos IV; y todas las localidades de la sala se veian llenas de gente, ostentando las señoras un lujo deslumbrador. Iba á darse principio por la compañía italiana á la ópera *Artaserse*, del célebre Metastasio; y figurando en la primera escena un magnífico jardin con una fuente en el centro, detrás de la que se habian puesto varias luces para dar mas efecto á la pintura, una de estas prendió fuego al papel de plata que figuraba el agua, y al ir á destruirla el maquinista para cortar el fuego, el empresario lo detuvo creyendo no seria nada. En un instante se comunican las llamas á las bambalinas acabadas de pintar con agua ras; sin órden alguna los maquinistas alzan el telon de boca; el fuego se extiende por la sala, y el primero que muere víctima de su pundonor es el capitan general.

La confusion, los lamentos, las angustias y lágrimas de las señoras, las llamas que envolvian el edificio, la desesperacion de padres, hijos, esposos y hermanos, separados de sus familias ó imposibilitados de poderles prestar auxilio, formaron el cuadro mas desconsolador que puede presentar la vida humana.

La gente que ocupaba el patio como mas próxima á la puerta principal, pudo salvarse, mas no así la que ocupaba las gradas, cazuela y palcos, que agolpándose por todos lados, cerraban las puertas, que se abrian para dentro, ó dejábanlas medio abiertas, entorpeciendo mas y mas la salida cuanto mayor era su aglomeracion.

Sabedora la ciudad de tal desgracia, por todos lados acuden los valientes zaragozanos dirigidos por el gran Piñateli, destruyen las puertas, asaltan los balcones, se pre-

cipitan en medio de las llamas con esposicion de su vida para salvar á los desvalidos, pero era ya tarde: el fuego, el humo sofocante, y lo horrible de la situacion, habian hecho muchas víctimas, particularmente en el bello sexo; y los cadáveres de cincuenta y cuatro señoras, son sacados y tendidos en el Coso, llenando de espanto y consternacion á todo el pueblo.

La hermosa condesa de Sástago, puede salvarse arrojándose por un balcon en brazos de sus criados; pero muere á los pocos dias, del trastorno y susto, como le sucedió á otros muchos, pasando de ciento el número de las víctimas de tan infausta noche.

El teatro quedó reducido á cenizas, y aprovechándose los fanáticos de esta desgracia para sus fines particulares, en vez de aplacar los ánimos, y consolar á las muchas y desventuradas familias que lloraban la pérdida de algunos de sus queridos miembros, fulminaban anatemas contra los espectáculos dramáticos, haciendo aparecer como castigo de Dios, lo que habia sido descuido ó imprevision de los hombres.

El ayuntamiento de Zaragoza acordó no reedificar el coliseo; pero á los pocos años las exigencias de una capital tan numerosa é ilustrada, quebrantaron este acuerdo, y se hizo un teatro provisional en la misma casa del municipio, hasta que se construyó el que hoy existe.

CAPÍTULO XXVII.

Capillas y escuelas de música.—Cálculo de las rentas que se invertian en dichas capillas y funciones religiosas de Madrid.—Prohibicion que tenian los profesores de las capillas de música, y su régimen interior.—Rigorismo perjudicial.—Don Vicente Martin y Soler y sus obras.—Don Francisco Javier García, llamado el *Spagnoletto*.—Don Manuel Gaytan y Arteaga.—Fr. Antonio Soler.—Quien fué el que copió el *Micrólogo* de Guido Aretino.—Brillante estado de la Real capilla en tiempo de Cárlos III.—El organero Don Jorge Bosch.—Escuela de organería.—Organo de la Catedral de Sevilla.—Muerte de Corselli.—Ocupa la plaza de Vice-maestro de la Real capilla Don José Francisco de Teixidor, y la de maestro, Don Antonio de Ugena.—Manuscrito de Teixidor.—Opiniones de este autor sobre algunas composiciones musicales.—Maestros compositores españoles.—Obras de enseñanza musical publicadas en España.

La mayor parte de las capillas de música de colegiatas y catedrales de España, se hallaban dotadas de buenas rentas, y en muchas de ellas, estas rentas eran debidas á ricas mandas particulares para el efecto. Así es, que los profesores estaban retribuidos de una manera digna de su clase, sin tener necesidad de otros emolumentos para vivir cómodamente.

En casi todas las catedrales, colegiatas y muchos conventos, habia escuelas gratuitas de música, y de estas salian sobresalientes jóvenes cantores é instrumentistas, y aventajados compositores, que acudian despues á hacer oposiciones á las plazas que vacaban en las iglesias del Reino, cuando dichas plazas se anunciaban por edictos.

Segun Iriarte en su *Poema de la música*, la renta fija que en su tiempo se empleaba anualmente en las capillas formales de las catedrales y colegiatas de España, ascendia á cuatrocientos mil ducados anuales; y en las fiestas religiosas particulares que se daban en Madrid, se gastaba en la música, por un cálculo aproximado, veinte mil duros al año.

Los cabildos eclesiásticos que tan bien premiaban á sus profesores, no querian que estos lucieran sus conocimientos y habilidad en otros sitios que en sus respectivas iglesias; y á mas de la prohibicion, con pena de exclusion ó privacion absoluta de empleo si como tales profesores concurrian á teatros, comedias, funciones ó saraos profanos, les estaba prohibido tambien asistir á las fiestas religiosas sin previo permiso, y bajo las condiciones, de concurrir toda la capilla, media, ó un tercio de ella, siempre regida por el maestro ò profesor mas antiguo, reservándose el cabildo una parte de la ganancia; pero de ningun modo un profesor, ó dos, ó mas, si habian de ser regidos por otros que no fueran los anteriormente dichos.

Para el régimen de las capillas de música, habia sus reglamentos en los cuales se especificaban las obligaciones y atribuciones de cada uno de los profesores que las formaban, y las facultades de los maestros; imponiendo severas penas á los contraventores de ellas.

Siendo, pues, los únicos colegios buenos de música los que existian en los establecimientos religiosos, y las únicas plazas bien subvencionadas y bien vistas de la sociedad las que á los templos pertenecian, nada tiene de particular que la mayor parte de los buenos profesores, tanto compositores, como cantores é instrumentistas, se dedicaran á la música religiosa; y como en esta, la parte mecánica era antepuesta á la del gusto, por el rigorismo de las oposiciones para obtar á las dichas plazas, como ya hemos expuesto, el arte en general quedó reducido á la combinacion y exacta ejecucion de los sonidos combinados, y la música española dejó de ser profana para ser religiosa, dejó de ser popular para ser científica, y dejó de ser inspiracion melódica para ser composicion armònica. El que no siguió esta senda se vió mal recompensado y peor considerado.

Semejante estado de cosas, fué el que indujo á nuestro celebre D. Vicente Martin y Soler, natural de Valencia, llamado por los italianos Martini, á marcharse á Italia para poder escribir obras teatrales, ya que en su patria no le era dado hacerlo sin exponerse á un seguro desaire de sus compatricios. En Italia fué acogido como lo eran todos los genios fuesen de la nacion que fueren; y en Florencia, en 1781, se aplaudió su primera ópera titulada: *Ifigenia en Aulide*: en Luca, la *Astartea*, y el gran baile en tres actos, *La Regina di Golconda*: en Turin, el prólogo *La Dora Festeggiata*, y la ópera bufa *L' Acorta Camariera*: en Roma, las óperas siguientes: *Ipermestra*, *Il Barbieri de buon core*, *La capricciosa correcta*, *La cosa rara*, *y L' Arbore de Diana;* las cuales, segun Fetís, obtuvieron un brillante éxito, por su música fácil, melódica y expresiva, en unos tiempos en que sobresalian en Italia, los Paisiellos, Cimarosas y Guglielmis.

El célebre Mozart intercaló en el segundo acto de su inspirada obra *Don Juan Tenorio*, un trozo de música de la ópera *La cosa rara*, la mejor obra de Martin, honrando de este modo el sobresaliente genio del compositor español.

Llamado Martin á Viena el año de 1785, para poner en escena dos de sus óperas, fué recompensado con magnificencia por el emperador José II: en 1788 nombrado director del teatro de San Petersburgo, escribió para dicho coliseo la ópera bufa *Gli Sposi in contrasto*, y la cantata á tres voces *Il Sogno*: y diez años despues Pablo I le concedió el título de consejero.

Tan célebre maestro, murió en la corte de Rusia el año de 1810 (1).

(1) A mas de las obras mencionadas de Martin, grabadas para piano y canto en París, Viena y Londres, existen tambien grabadas las siguientes: *Seis cánones á tres voces* con acompañamiento de piano: *Doce cánones de amor* con id. *Doce arietas Italianas* para voz

Otros muchos profesores españoles fueron á Italia antes, ó en la misma época poco mas ó menos, que Martin, mas no á estudiar las reglas de composicion que con tanta escrupulosidad y perfeccion se aprendian en España, sino el género de música libre, desconocido, ó mas bien dicho, no admitido por la mayor parte de nuestros maestros. Entre los que marcharon con tal objeto, recordamos al célebre D. Francisco Javier García, conocido, como ya dejamos expuesto, con el nombre de *Spagnoletto*: quien á su vuelta á España, y ocupando la plaza de maestro de capilla de la catedral de La Seo de Zaragoza en 20 de marzo de 1756, y reconociendo el singular mérito del maestro de la capilla del Pilar D. Luis Serra, se sometió gustoso á recibir sus lecciones de composicion en el género sagrado.

Las obras de García son conocidas y respetadas en todas las catedrales de España, así como sus reformas en muchas de las buenas antiguas.

A este maestro se le debe la gran coleccion de misas cortas con órgano para los dias de segunda clase, y dias en que canta la capilla sin orquesta; las cuales sustituyeron el año 1796, en la mayor parte de las catadrales, á las misas llamadas de *facistol*. Aun hoy dia se cantan muchas de ellas en catedrales é iglesias particulares.

El maestro García fué un sacerdote ejemplar, lleno de virtudes, y de un agradable y ameno trato. Las composiciones que ha dejado escritas, son muchas y buenas, entre las que merecen especial mencion por su sobresaliente mérito: dos juegos de Responsorios de la Natividad del Señor y los Santos Reyes, cuatro misas, cinco salmos, y tres lamentaciones. Muchos de sus discípulos fueron dignos de tan sobresaliente maestro, contándose entre ellos á Mosen

sola y piano: Un *Te Deum* á cuatro voces y órgano: y varias oberturas y piezas sueltas arregladas para varios instrumentos.

Antonio Gomez, Juste, Cuellar, D. Nicolás de Ledesma, Rodriguez Ledesma, y D. Antonio García de Carrasquedo, primer maestro de capilla que hubo en la iglesia catedral de Santander.

El sabio maestro D. Francisco Javier García, pasó á mejor vida el año de 1809, á los 78 de su edad, en el segundo sitio que los franceses pusieron á Zaragoza.

D. Manuel Gaytan y Arteaga, tambien estuvo en Italia por los años de 1748, y á su regreso á España, las oposiciones tan brillantes que hizo al magisterio de capilla de la catedral de Córdoba, le valieron el que le fuera conferida dicha plaza el dia 22 de diciembre de 1751, conservándola hasta el año de 1785 en que murió.

Las obras mas sobresalientes de este compositor y maestro, que se hallan en los archivos de dicha catedral, son: un motete *Obere Deus Trinus et unus*, á cuatro, sin instrumental: el ofertorio *Ego enim* de la misa del Jueves Santo, á seis, con *ripieno*: el libro de *Turbas* en la pasion del Viernes Santo; y el verso de invitatorio de Noche Buena, á ocho.

Por esta época descolló tambien entre los mas sobresalientes maestros y organistas españoles, el padre fray Antonio Soler, discípulo de la escolanía del célebre monasterio de Monserrat; quien estando de maestro de capilla en la catedral de Lérida, cuya plaza ganó por rigorosa oposicion, fué ordenado de subdiácono; haciendo despues renuncia del magisterio, para tomar el hábito en el monasterio de San Lorenzo del Escorial, en clase de organista y maestro, el año de 1752.

Al poco tiempo de la muerte de D. José de Nebra, fué nombrado Soler maestro del infante D. Gabriel, para quien compuso varios juegos de sonatas de clavicordio, y un instrumento llamado *afinador*, en el que dividió el diapason en doce partes iguales.

Tambien publicó en Madrid, el año de 1762, un tratado de música titulado: *Llave de la modulacion, y antigüedades de la música,* dividido en dos libros: el primero dedicado á la enseñanza de la modulacion con buen gusto, dando las reglas *para que los tránsitos de un término á otro (aunque sean los mas opuestos ó mas distantes) se logren con una suavidad que el oido los acepte, y el entendimiento los apruebe;* y el segundo, presentando tódos los caractéres antiguos segun la sucesion de las edades desde Juan de Muris hasta la presente; así como tambien, el saber descifrar los cánones enigmáticos de que usaron los maestros de primer órden, para que los discípulos no carecieran dé esta inteligencia.

Las censuras de D. Francisco Corselli, D. José de Nebra, D. José Mir, maestro de la Real Capilla de señoras de la Encarnacion, D. Antonio Ripa de las Descalzas Reales, y D. Jaime Casellas, de la catedral de Toledo, que van al frente de la *Llave de la Modulacion*, manifiestan con justos elogios el gran mérito de la obra de Soler; espresándose el último de dichos censores, en estos términos: «Por virtud de un talento penetrante, y á costa de un estudio infatigable, el M. R. P. Fr. Antonio Soler, que aun despues de tantos escritores, se merece la gloria de inventor en el arte de la música, pone á todos en la mano, con su obra; la llave maestra con que hacerse dueño de la facultad: á los discípulos, porque atentos á sus reglas puedan seguramente adquirirlas, y á los maestros, porque puedan enseñar lo que poseen, con arte y facilidad.»

Tambien Mr. Fetis ha calificado de *muy sabia* la obra de Soler, en la Gaceta musical de Francia.

Asegura el Sr. Eslava, (1) que Soler fué quien remitió al

(1) Gaceta musical de Madrid, año de 1856, página 4.

P. Juan Bautista Martini la copia del *Micrólogo* de Guido Aretino que existia en el Escorial; y extrañamos que así lo asegure, cuando ha tenido en su poder el autógrafo de Teixidor, que poseemos; ha dado crédito á sus noticias, puesto que las ha copiado en sus *Apuntes para la historia musical de España;* y en dicho autógrafo, hablando del P. Martini, se lee lo siguiente: «Tenia una biblioteca facultativa que por los años de 1772 no le faltaba en ella (segun cartas suyas escritas al P. Fr. Antonio Soler, organista y maestro de capilla del Real monasterio del Escorial, hombre de un singular mérito en la ciencia armónica, y en el manejo del órgano y clavicordio, y autor de la nunca bastantemente celebrada obra *Llave de la modulacion*, y aun por esto amigo confidencial de Martini) volvemos á repetir, no le faltaba en su inaudita coleccion de autores facultativos, mas que el *Micrólogo* de Guido Aretino conforme salió de las manos del autor, el cual existe en la real biblioteca de San Lorenzo el Real, y para que no careciese de él *nos tomamos nosotros* el trabajo de copiarle fielmente y remitírselo. Este regalo le fué tan grato, que despues de manifestárnos su agradecimiento en una carta, nos hizo presente de las obras: *el contrapunto práctico,* y *duettos de Cámara,* las que recibimos de manos de D. Antonio Tozzi, discípulo suyo, y maestro de las óperas de los sitios, por los años de 1775.»

No creemos que el sacerdote, sábio erudito, y distinguido maestro Teixidor, al historiar, y mas sobre asunto propio, escribiese lo que no fuera cierto, y casi en el mismo tiempo de sucedido. Creemos, pues, al autógrafo, y damos entero crédito á que Teixidor, y no Soler, fué el que copió el *Micrólogo* de Guido y lo remitió á Martini; sin quitarle al P. Soler el mérito, de que por su conducto supiese Teixidor los deseos de aquel, en adquirir la obra del Monge Pomposiano.

El distinguido maestro compositor Antonio Soler, dejó de existir el 20 de diciembre de 1783 (1).

A su vuelta á Madrid la reina D.ª Isabel de Farnesio, como regenta del Reino, volvió otra vez al favor el maestro D. Francisco Corselli, cayendo en desgracia, como ya hemos dicho, el célebre cantor Farinelli. Mas el nuevamente favorecido, si abusó esta vez de la real gracia, fué para aumentar la brillantez de la capilla de música de S. M. en union con D. José de Nebra, elevándola á un grado superior del que tenian las de las catedrales de España, y dándoles importancia á sus profesores con el rigorismo de las oposiciones para optar á cualquiera de las plazas que vacaren.

Por Real decreto de 6 de abril de 1763, se sirvió mandar S. M. el Rey Cárlos III, se estableciera por antigüedad la opcion á las plazas de violin que vacaren en la Real capilla, y que solo se hiciera oposicion y consulta, á la ultima que resultase: y mas adelante por Real decreto de 13 de octubre de 1787, al conceder á D. José Lidon la plaza de organista 1.º, vacante por muerte de D. Miguel Rabasa; la de 2.º que ocupaba Lidon á D. Juan Sesé, que desempeñaba la de 3.º; y la de éste á D. Felix Lopez, resultando vacante la de 4.º organista, para la cual se fijaron edictos de oposicion, se sirvió declarar S. M. al mismo tiempo en dicho Real decreto, que cuando en lo sucesivo vacasen plazas mayores en su Real capilla á las que pudiera haber opcion, tanto en voces como en instrumentos, siendo de la misma clase ó cuerda, no fuese necesario ejecutaran oposicion ni exámen para el ascenso los de inferior dotacion, sino que optasen por escala á la plaza mayor, y que

(1) En los archivos del Escorial se conservan de este autor un crecido número de letanías, motetes, salves, misas, oficios de difuntos, responsorios, el canto llano del oficio y misa de la Inmaculada Concepcion, muchas piezas para dos órganos, y un juego de quintetos para violines, viola, violon, y órgano.



solo para la que resultare vacante, se fijasen edictos de oposicion conforme lo resuelto para los violines.

Si bien es cierto que en el capìtulo VI de la planta del año de 1749, se manda se ejecuten oposiciones para la adquisicion de cualquiera de las vacantes que hubiese en la Real capilla, tambien es cierto que el favoritismo y no el mérito, alcanzaron la mayor parte de ellas sin llenarse aquel requisito. Pero desde el año de 1765 en adelante, se llevó tan á rigor esta medida, que los mejores profesores de España acudian con entusiasmo á luchar en los certámenes artísticos para conseguir los puestos mas elevados de la facultad, que se daban con justicia, á los que con justicia los habian ganado.

Tan sobresaliente estado de la música eclesiástica, tanto en las catedrales como en la capilla de S. M., hicieron brotar de la pluma de D. Tomás de Iriarte en su *Poema de la mùsica,* la brillante descripcion de unas oposiciones, en los siguientes versos;

Mas entre las naciones
Que por varios caminos
Del arte apuran hoy las invenciones
Empleadas en cánticos divinos,
¡O cuánto sobresales,
Antigua iglesia Hispana!
No es ya mi canto, nó, quien te celebra,
Sino las mismas obras inmortales
De Patiño, Roldan, García, Viana,
De Guerrero, Victoria, Ruíz, Morales,
De Líteres, San Juan, Duron y Nebra.
¡Con cuánto celo expendes tus caudales
En proteger insignes Profesores!
Y ¡con cuánto rigor, pulso y cordura
En tu devoto gremio se procura
La acertada eleccion de Ejecutores!
  Bien señaladamente lo acredita
El solemne y severo
Instrumental exámen
A que se expone en publico certámen

Quien ganar solicita
En la capilla del monarca Ibero
Merecido lugar. Allí presiden,
Formándose auditorio numeroso
Del mero Aficionado,
Del docto Profesor, y del curioso.
Primero, estimulado
Del honor que las artes alimenta,
Cada ingenioso Tocador ostenta
Su habilidad con obra de pensado.
Aun á pesar del reverente susto
Que aquel lugar infunde,
Y que á los mas intrépidos confunde,
Se admira la agradable competencia
De la expresion, la agilidad y el gusto.
Rëúnese en el órgano la ciencia
De la docta armonía
Con la graciosa y varia fantasía;
En instrumentos de arco, el tono claro
(Don tan indispensable como raro)
Con el herir de la cuerda
Sin que suene madera, pez, ni cerda;
Y apláudese, por fin en los de aliento
La firme embocadura,
La flexibilidad, y la blandura,
Que en nada envidian al humano acento.
Pero aquel tribunal no solo exige
Que cada cual aspire al lucimiento
Con la sonata que á su arbitrio elige,
Sino que en otra nueva
Hace de todos repentina prueba.
En el crítico dia, en el instante
Que á los competidores se señala
De reclusion les sirve una gran sala
De la palestra música distante;
Y así llegar no puede
A oidos del que allí su turno espera
Ni aun el eco siquiera
De los pasos que toca el que precede.
Por su órden cada uno se presenta,
Aunque el grave concurso le intimide,
Tambien la honrada emulacion le alienta:
Y en tanto que un reloj puntual le mide
La duodécima parte de una hora,
Los caracteres mira
De la sonata cuyo estilo ignora.

Ya el justo plazo espira:
Ya calla el circo: suena el instrumento;
Y el musical juzgado observa atento.
Mas si al congreso todo
Agrada y embelesa
El arduo desempeño de la empresa,
La inquieta y sobresalta en algun modo,
Porque la diestra ejecucion requiere
Tal firmeza y acierto, que al oido
No se puede obligar á que tolere
La correccion mas leve en un descuido.
Nunca el Pintor sus obras aventura,
Si antes con libertad no las retoca:
El mas sábio Orador, si por ventura,
Pronunciando un vocablo, se equivoca,
Sin vergüenza se enmienda al mismo instante;
Y aun el vulgo concede
Al Cómico licencia semejante.
Solo gozar no puede
Este comun permiso
Quien toca de pensado, ó de improviso.
¡Tan fácil es cáer en desagrado
Del sentido mas pronto y delicado!
Los rígidos Censores que allí votan
De cada Opositor las culpas notan:
Si el aliento le falta,
Si el arco se retarda, tiembla, ó salta;
Si un poco desafina, ó si convierte
En suelto lo ligado, en piano el fuerte.
Y aun con tan sério y repetido exámen
A exponer no se atreven su dictámen,
Mientras el Profesor no manifiesta
Igual manejo en la completa orquesta.
¡Con qué discernimiento
Juzgan allí los prácticos del arte
Quién desempeña con primor su parte,
Quién de la union de todas cuida atento,
Quién dá á los aires justo movimiento
Con mas seguridad, ó mas soltura,
Mas expresion, espíritu ó cordura!
Y si en la posesion del instrumento
Su esmerada destreza se examina,
Tambien sobre la teórica doctrina
Se les proponen sólidas cuestiones,
A que han de dar fundadas soluciones:
Porque en muchos la música no es ciencia;

Sí fruto de mecánica experiencia.
Así el mas digno del honroso premio
Con equidad se elige y con decoro:
Así prospera y sobresale el gremio
De los instrumentistas de aquel coro.
Aspirad, con tan faustos ejemplares,
Al laurel, ó mancebos estudiosos;
Y haced que del humilde Manzanares
Sean el Pó y el Tiber envidiosos,
Ved cuan excelso Príncipe os anima:
El mismo que algun dia al Reino Hesperio
Ilustrará con su glorioso imperio.
Sí; CARLOS os protege, y os estima;
Y aunque noble no fuese la carrera
Que seguís, él por sí la ennobleciera,
Mientras del arte de mandar que aprende
Las tareas suspende,
Y uniendo con el gusto la pericia,
Sabe sentir la música delicia,
El sonoro instrumento no desdeña,
Os dirige, os aplaude, y os enseña.
Y si á los lados del paterno trono
Hoy ve las ciencias y las artes bellas,
Cuando de todas llegue á ser Patrono,
Hará lugar á la armonía entre ellas.

En estos últimos versos alude Iriarte al príncipe de Asturias, despues Cárlos IV, gran tocador de violin, muy amante de la música, y de los profesores españoles, como se dirá mas adelante.

Encontrándose en la Real capilla de S. M. los mas sobresalientes profesores de España, y siendo por consiguiente la primera capilla de música del reino, era preciso que el órgano de la real iglesia fuese digno de tal nombre y compitiese con los mejores de las catedrales y colegiatas; y para el efecto, se mandó llamar al artista español D. Jorge Bosch, natural de Palma de Mallorca, y célebre ya por los dos magníficos órganos construidos en la catedral de dicha ciudad, y los dos de los grandiosos conventos de S. Francisco de observantes y Dominicos en la misma.

En efecto, el 8 de diciembre, del año de 1775, dia de la Concepcion, y en presencia del rey Cárlos III, su real familia y toda la corte, se estrenó el magnífico órgano de la Real capilla; entusiasmando la obra de Bosch á todo el numeroso auditorio, y quedando cimentada de una vez la justa nombradía de tan sobresaliente artífice.

No era Bosch un mecánico rutinario, era á mas de músico, un distinguido matemático, sabia muy bien las nociones mas complicadas de la física, y particularmente la parte de los flúidos, estando muy al corriente de sus leyes y modo de aplicarlos, como lo demostraron varios planes presentados, segun D. Antonio Furio, que no fueron atendidos por estar casi siempre cercados los tronos de aduladores ambiciosos, enemigos del mérito y de cuanto puede conducir á la felicidad de la nacion.

Por una órden del eminentísimo Sr. D. Francisco Delgado, cardenal patriarca de las Indias, y arzobispo de Sevilla, fechada en San Ildefonso á 23 de setiembre de 1778, y dirigida á D. Manuel Cavazza, primer oboe de la Real capilla, se sabe, que S. M. nombró organero de palacio á D. Jorge Bosch con el sueldo de ochocientos ducados de renta al año, siendo de su cargo el cuidar los órganos que hubiese en la capilla, costear las obras menores que se ofrecieren, siempre que no necesitaren materiales costosos, y con la precisa obligacion de abrir una escuela gratuita de enseñanza; prohibiéndose á Bosch el que sin real licencia pudiese salir de Madrid y admitir obras que le impidiesen la asistencia á dicha escuela y el cuidado de los órganos de S. M. Para el exacto cumplimiento de estas obligaciones, se le nombró á Cavazza, en la órden á que hacemos referencia, fiscal dee D. J Borgosch; cargo que si bien Cavazza no rehusó terminantemente, manifestó á su eminencia con fecha 4 de noviembre, que le daba las gra-

cias por haber puesto los ojos en su insuficiencia, y que era esta tanta en él, y de tan grande consecuencia el venerado precepto que se le imponia, que si aquella le acobardaba en extremo, este le desmayaba en sumo grado para llenar toda su extension.

Sin embargo de lo expuesto, no creemos pudo llevarse á efecto semejante mandato, ni que la clase de organería se estableciese, por cuanto al año siguiente de haber sido Bosch nombrado organero, el rey le concedió licencia para pasar á Sevilla á construir el magnífico órgano de aquella catedral, en cuyo trabajo empleó diez años, cuidando mientras tanto un sobrino suyo de los órganos de la capilla de S. M. y el organero D. José Chavarría (1).

Concluidas las obras de Sevilla, pasó Bosch á la corte, y despues de haber construido muchas y notables cosas de cilindros, guitarras, pianos y otros instrumentos para el rey Cárlos IV y su ministro el príncipe de la Paz, le confi-

(1) En los *Viajes por España*, de D. Antonio Ponz, tomo XVIII, página 226, se lee lo siguiente con respecto al órgano de la catedral de Sevilla: «Voy á decir dos palabras de algunas cosas nuevas que me he encontrado en este tránsito. Una de ellas es el órgano situado encima de la sillería del coro al lado de la Epístola, construido y dispuesto en la parte armónica por D. Jorge Bosch, natural de Palma, en Mallorca, y organero de S. M. Con razon encomian ahora esta obra á todos los forasteros que llegan á Sevilla, como me la encomiaron á mí, y logré ver su disposicion con particular gusto. Tengo por cierto lo que me han asegurado que escede en magnitud y variedad de voces á cuantos hay por este término dentro y fuera de España.—Reune esta célebre máquina por una nueva teórica, al parecer contraria á la razon, teniendo tres ventanillas en cada tecla, la valentía de la voz con una pulsacion muy suave; circunstancia acaso no conseguida hasta ahora, y que siempre ha sido el escollo de todos los órganos grandes. Consta el nuestro de 119 registros relativos á cuatro teclados y á las contras. Su total de cañones sonantes es de 5326: su colocacion está en diversos pisos ó elevaciones, ascendiendo la tercera, que es de las contras, á 15 varas sobre los teclados, y la segunda, de ecos, á 10 varas, con la particularidad de tener la caja 3 varas de largo, 2 y media de alto, y una y cuarta de ancho, con doce puertas para el fuerte y piano, que el organista puede abrir y cerrar comodísimamente con los pies.—En lo restante se observa no pequeño conocimiento en el artífice en la combinacion y circunstancias de la máquina, habiendo facilitado el afinar cualquier cañon sin desmontarlo, y remediar por medio de tornillos las alteraciones que la humedad ó sequedad del ambiente ocasionan en todos los órganos. Otras muchas particularidades interiores de este famoso órgano, son mas para vistas y examinadas con buenas luces y conocimientos, que para escritas. Es muy digna de ob-

rió S. M. la plaza de ugier de saleta, que desempeñó hasta su muerte (1).

Por fallecimiento de Nebra, acaecido en 1768, entró á ocupar la vacante de vicemaestro de la Real capilla, el maestro y organista que fué de las Descalzas reales, y despues de dicha capilla, D. José Francisco de Teixidor; y por el de D. Francisco Corselli, que dejó de existir en 3 de abril de 1778, ocupó el magisterio D. Antonio de Ugena; ignorando si tan honorífico puesto lo adquirió por rigorosa oposicion.

De este maestro, que fué jubilado el año de 1805, se conservan muchas obras en los archivos de música de la capilla de S. M., pero todas ó la mayor parte de ellas de escaso mérito, segun la opinion del actual maestro D. Hilarion Eslava. De D. José Francisco de Teixidor, autor del primer tomo de la obra titulada: *Discursos sobre la historia universal de la música,* impreso en Madrid en 1804, se conservan en los antedichos archivos, una misa á ocho, con el título: *Eripe me Domine ab homine malo,* escrita el año de 1779; otra á ocho, *Soli Deo honor et gloria,* con

servarse la máquina del aire, sin mas fuerza ni trabajo que el pasearse una persona por encima de los fuelles.—Esta obra extraordinaria, que por su término poco se parece á cuantas se han visto hasta ahora, ni tampoco á otras trabajadas por el mismo artífice en los órganos de la catedral de Granada, bajo la direccion de su maestro D. Leonardo Fernandez, y despues en su patria, Palma, capital de la isla de Mallorca, donde hizo los de Santo Domingo y San Francisco, mayores aun que los de Granada, y de tres teclados: esta obra, digo, *tan digna de alabanza,* soy de parecer que supera mucho al celebradísimo órgano de Harlen en Holanda.

D. Juan Agustin Cea Bermudez, en su *Descripcion artística* de la catedral de Sevilla, impresa en Madrid en 1804, se extiende mas sobre este particular, á cuya obra remitimos á los curiosos que deseen saber mas pormenores.

(1) En el siglo XVIII hubo en España celebrados organeros, entre los que descuella á mas de Bosch, D. Fernando Orcasitas, natural de Cuenca, y constructor de los dos magníficos órganos que existian en la catedral de Murcia, y fueron pasto de las llamas en el horroroso incendio acaecido en dicha iglesia el dia 2 de febrero de 1853.—En este siglo ha sobresalido tambien el famoso D. Agustin Verdalonga, constructor del gran órgano que existe en la catedral de Sevilla en el lado del Evangelio y frente á la sobresaliente obra de Bosch.

fecha de 1780, y unas vísperas tambien á ocho, fechadas en 1781.

El precioso autógrafo que poseemos de este sabio maestro, y del cual hemos hecho mérito repetidas veces en esta obra, si bien por un concepto creemos sea la continuacion, no acabada, de los *discursos sobre la historia universal de la música*, por otro nos parece enteramente diferente, por cuanto el objeto de dicho incompleto manuscrito es el hacer una breve reseña de algunas épocas de nuestra historia musical, extendiéndose despues en el orígen de la música, sobre el cual funda Teixidor el de las matemáticas. De ambos modos, lo tenemos por un gran trabajo digno del sabio autor que nos ocupa, habiendo aprovechado de él muchas doctrinas y noticias, para poder ilustrar mas nuestra *Historia de la música española* (1).

Teixidor en su manuscrito, se muestra siempre partidario de la buena y rigorosa escuela de contrapunto de nuestros primitivos maestros, reprobando con energía la sistemática y exagerada que los italianos nos legaron y que con tanto entusiasmo admitimos. Dignos de notarse son los siguientes párrafos en que se ocupa de la generalidad de los compositores italianos en tiempo del Padre Martini, y por consiguiente en el suyo.

«Seria nunca acabar si hubiésemos de referir lo mucho que tuvo que sufrir el ilustre Martini de parte de la ignorancia, por sostener el honor de la buena escuela del *Contrapunto práctico*, alma de toda clase de música, pero con especialidad de la sagrada, cuyos caractéres (despues

(1) En nuestro primer tomo, página 31, por una equivocacion involuntaria, aunque notable, confundimos á D. Francisco Gisbert de Teixidor, maestro de las Descalzas reales, con D. José Francisco de Teixidor, tio de aquel; apareciendo por esta equivocacion el sobrino autor del manuscrito que nos ocupa, siéndolo D. José Francisco de Teixidor. Para evitar la confusion á que esto podria dar lugar, nos ha parecido oportuno poner esta nota.

de la propiedad, que es general á la vocal é instrumental, tanto eclesiástica como teatral), son la sencillez y la majestad, los que no pueden darse en ella sin que el compositor esté bien inteligenciado en los principios fundamentales del arte y en las bellezas que estos engendran: en los modos musicales del canto litúrgico, y en sus diversas modulaciones progresivas, y otras mil cosas absolutamente ignoradas de la mayor parte de los compositores de moda. Estos eran tantos en Italia, que apenas habia arañador de clavicordio que no se vendiese por excelente compositor, sostenido por algunos Lucippos de aquellos que en asuntos de bellas artes en general, y de composiciones armónicas en particular, no se guian sino por este ridículo silogismo: *agrada, luego es bueno.* Lo peor de todo es, que tales compositores centones, ignorantes de todos los buenos principios, se ven todos los dias por las capitales de Italia colocados como en triunfo en coches tirados mas por estultos empresarios de ópera que por brutos, son protegidos por hombres que se estiman filósofos, aun despues de haber hecho oir unas composiciones, no solo moduladas extravagantemente y acompañadas á lo bárbaro, sino llenas de réplicas insufribles, vocalizaciones intempestivas, que dan bastantemente á entender, cuando no ser formadas de retazos, á lo menos demuestran geométricamente que sus autores por una ignorancia total de las reglas de melodía y armonía, no sabiendo cortarles el vestido segun la justa medida, se vieron precisados á alargarlo y ensancharlo á fuerza de añadiduras.

»La razon principalísima del abandono casi universal de la verdadera escuela del arte armónico, está fundada en algunos escritos llamados filosóficos, en el órden al gusto que reinaba generalmente en el siglo XVII, y aun á mediados del XVIII, en las piezas armónicas; las cuales, para

estimarse como magistrales, no debian carecer de fugas, cánones y otras bellezas facultativas, que requieren, para ser buenas, mucha inteligencia en la armonía y melodía; y para colocarlas con oportunidad en las producciones armónicas vocales, un no inferior tino filosófico, y conocimiento de lo imitativo de la música; circunstancias difíciles de hallar en todos los compositores de aquellos tiempos, y aun los que el vulgo musical estima en nuestros dias como hábiles, por tener muy siniestras ideas de la verdadera ciencia armónica. El deseo de querer parecer escelentes compositores de música, y aun de consumados maestros en no pocos sugetos que ignoraban hasta las mas principales reglas de armonía simultánea y progresiva, y además de esto, sin tener la menor nocion de lo que es imitar con la música cualquier objeto de su resorte, les hizo encajar en sus obras primores y bellezas de las referidas, no tan solamente fuera de asunto, sino llenas de defectos armónicos de ambas clases, y por consiguiente de un resultado insufrible; el cual canonizaban de científico y artificioso, solamente porque en él no se notaban ni dos quintas ni dos octavas, y por tanto le defendian por enteramente bueno, con la mayor tenacidad.

» El haber filosofado á su manera los compositores eclesiásticos el tumultuoso y desigual estrépito de un pueblo cristiano que pide misericordia á su Redentor, daria orígen á nuestro modo de entender á la práctica de las fugas en los *kiries* de las misas solemnes; costumbre criticada con razon, pero mucho menos mala sin duda alguna que los aires contradancescos que les han sustituido los compositores absolutamente imperitos.

» Es verdad que el abusar de estas bellezas armónicas, no puede ser laudable en ninguna clase de música, y en la eclesiástica tal vez pernicioso; pero tambien lo es que el

ignorante de ellas, por mucho que se quiera exagerar su instinto músico y su ingenio armónico, siempre será un compositor frívolo, mezquino en sus ideas, cuando no un pobre mendigo de melodías, precisado á acomodar las palabras á ellas, ora faltando á la prosódia, ora repitiendo palabras sin qué ni para qué, cuando no de una manera digna de risa, por lo menos de lástima.»

Enemigos de todo lo que tiende á embrollar la combinacion de los sonidos y el sentido de las palabras, hemos clamado varias veces en esta obra contra esa escuela armónica fundada en las imitaciones, pasos, contrapasos, fugas, cánones, cangrizantes, y combinaciones desagradables, frias, sin espresion y sin canto; pero no por esto se entienda, repetimos, que desaprobamos el que un compositor desconozca su uso y aun lo practique alguna que otra vez cuando la composicion lo exija, como lo hizo Marcelo en sus salmos; el Greco en sus madrigales; Pergolesi en su *Stabat Mater*; Jomelli en su *Miserere*; Piccini en su célebre duo de la *Buona figliola*; Heiberger en su misa, y motete *o vos homnes qui transitis*; Mozart en su misa de *Requiem*; Haydn en sus oratorios, cuartetos, himnos y salmos; Gluch en sus óperas, y tantos otros maestros españoles, padres de la verdadera escuela, que aquellos grandes hombres han seguido, en sus muchas y sobresalientes obras eclesiásticas.

La escuela armónica exagerada introducida en España por los flamencos é italianos, si bien en manos fanáticas ó inespertas, nos ha privado casi siempre de las buenas ideas melódicas que constituyen la principal belleza de la música, que es la de agradar al oido, haciendo sentir al alma los efectos que se quieren espresar por medio de la sencilla claridad y expresion de los sonidos; tambien hemos tenido maestros compositores tan sobresalientes en

ella, que uniendo con filosofía y acierto los conocimientos de combinaciones científicas á su natural ingenio, han sabido fijar en España la supremacía en la música religiosa, presentando aun á últimos del siglo pasado y principios del presente, obras eclesiásticas tan correctamente escritas y tan sabiamente combinadas, que hoy forman el orgullo de la nacion; y en la corona artística de España son florones de gran precio los nombres de los maestros D. José Carcolé, Montlleó, Rosell, Fr. Tomás de la Vírgen, D. Juan Bautista Morreras, maestro de capilla que fué de la parroquial de Figueras, y conocido en Europa por el premio ganado en Inglaterra de mil guineas y una medalla de oro del peso de dos onzas, ofrecido por una sociedad de filarmónicos, al profesor que presentase un cánon de mejor ciencia, artificio, armonía y melodía; D. Francisco Queralt, maestro de capilla de la catedral de Barcelona; D. Francisco Juncá y Querol, maestro de la de Toledo, y despues canónigo de la de Gerona; Arquimbau, maestro de la de Sevilla; Pons, de la de Valencia; Perez Gaya, de la de Avila; D. Juan Prenafeta, de la de Lérida; D. Plácido García, de la de Burgos; Aranaz, de la de Cuenca; Balius y Doyague, de quien nos ocuparemos mas adelante, de las de Córdoba y Salamanca; y muchos otros de quienes no tenemos noticia por la incuria y desidia de nuestros profesores en general, y maestros de capilla en particular.

La mayor parte de los maestros compositores y profesores conocidos entre nosotros, son los que los extranjeros nos han dado á conocer; y las obras elogiadas por estos, las que nuestros profesores han escrito y publicado fuera de su patria. ¡Triste suerte la de nuestro arte! ¡Triste estímulo para la juventud! ¡Triste esperanza para el porvenir! Por esto no extrañamos que haya aun hoy dia maestros y profesores que nos tengan por exagerados en nuestros

elogios, estando amamantados en las doctrinas é historias de los extranjeros, que con respecto á nosotros muchas de ellas son inexactas, y muchas otras están cercenadas en favor nuestro, y exageradas en nuestra contra. Y sin embargo, preciso es confesar que á los extranjeros debemos el glorioso nombre que hoy conservan un buen número de profesores españoles, tanto por las obras que les han publicado y elogiado con justicia, cuanto por la proteccion que les han dispensado, y que les negó su patria.

«Para gloria de nuestra nacion, dice desde Italia el abate Andrés á su hermano Cárlos, residente en Valencia, te diré, que en este tiempo han trabajado tres españoles para ilustrar el arte de la música antigua y el ritmo, y me presumo que todos tres le habrán dado, cada uno por su parte, sus luces particulares. La obra de Requeno está ya expuesta al público (1); los otros dos son D. Estéban Arteaga, cuya felicidad bien conocida en tratar todas las otras

(1) Alude Andrés á los dos tomos de la obra que publicó don Vicente Requeno en Parma *sobre el restablecimiento de la música de los griegos y romanos*, y cuya obra dejó incompleta por no haber publicado el tercero. En esta interesante obra, despues de hacer una reseña de la historia de la música antigua desde el principio del mundo, en lo que no deja de haber mucho de arbitrario y de propia imaginacion, pasa despues á ocuparse de los poetas griegos, demostrando como se unian en cada uno de ellos la música y la poesía; como gran parte de la diversidad de la poesía provenia de la música; y como la decadencia de la música vino de dividirla de la poesía y quererla hacer parte de las matemáticas tratándola como cálculos y proporciones, de que ella no necesita. — Examina despues los escritores de música griegos, y en los pocos romanos que existen, y expone las doctrinas del antiguo Aristoxeno, de quien quedan aun tres libros, aunque algo alterados en las ediciones que se han hecho de ellos; la de Arístides y Quintiliano, lo poco que dice Plutarco, Sexto Empírico y Macrobio; la doctrina de Claudio Tolomeo, de Nicomaco, Bacchio el mayor, y Gaudencio; la de Boecio, Euclides, Alipio, San Agustin, Marciano Capela, Psello, y Briennio; y en todos ellos va distinguiendo lo bueno, que en los mas es muy poco, de lo malo, falso ó inútil. — Despues entra á explicar los sistemas diferentes de la armonía de los griegos, haciéndolo extensamente del Ecuable, que fué el mas generalmente seguido por los escritores; y propone un instrumento de los antiguos llamado *Canon*, del que da un diseño, que él mandó trabajar y con el que hizo varias pruebas, sobre las cuerdas, las consonancias, y todo el sistema de la música griega. A mas de los instrumentos examina el canto, que dicen dividian los griegos en métrico, armónico y rítmico, y detenidamente se ocupa de lo que es el ritmo, sus piés, sus mutaciones, y todo lo que á él concierne.

materias que ha emprendido, puede ser una segura prenda de la que le habrá asistido igualmente en tratar esta que deseamos ver cuanto antes publicada; y D. Buenaventura Prats, cuyo manejo de libros y códices, éditos é inéditos, y pericia en la lengua y erudicion griega, me hacen esperar que su obra haga olvidar las de los Meibomios y Donis, y dé nuevo lustre y extension á este ramo de la literatura griega. Si á estos tres añades á D. Antonio Eximeno, que compuso su obra, que puede llamarse clásica, del *origen y de las reglas de la música*, y al abate Pintado, que publicó una gramática de la música, te causará tal vez admiracion que tantos españoles hayan casi á un mismo tiempo empleado sus estudios en la música; pero podrás tener el gusto de pensar que sus trabajos en esta parte han sido y serán honrosos á nuestra nacion (1).»

Hacer comentarios sobre el anterior párrafo despues de todo lo que llevamos expuesto, nos parece inútil: el lector podrá suplir lo que nosotros pudiéramos añadir y creemos oportuno callar.

Tambien don Estéban de Araciel, natural de Extremadura, despues de haber estudiado en España el violin y el piano con un buen maestro, que al mismo tiempo le inició en las reglas del contrapunto y armonía, pasó á Italia y publicó en Milan varias obras; entre ellas dos quintetos para violines, viola y violoncello; tres tercetos para violin, viola y guitarra; y seis valses con coda para piano forte: el abate Faustino Arévalo dió á luz en Roma el año de 1784 una obra titulada: *Hymnodia hispanica ad cantus, latinitatis, metrique leges rebocata et aucta. Prac-*

(1) En el año de 1797 se publicó en Roma un opúsculo de 93 páginas en 8.º bajo el título de *Il Tamburo stromento di prima necessità pel regolamento delle truppe, perfezionato di D. Vicenzo Requeno*, en el que demuestra su autor la perfeccion que podria dársele al tambor, sin alterar su fuerza rítmica, haciéndole producir entonaciones musicales y hasta armónicas, como las del acorde perfecto, do, mi, sol, do.

militur dissestatio de himnis ecclesiasticis, eorumque correctione, atque optima constitutione. y de D. Cárlos Francisco Almaida, se dieron á luz en París el año de 1793 unos cuartetos para dos violines, viola y violoncello.

En España y en el tiempo á que hacemos referencia, se publicaron tambien varias obras de enseñanza musical por distinguidos profesores, entre las cuales tenemos noticias de las siguientes, algunas de ellas existentes en nuestra biblioteca particular.

Cuadernillo nuevo, que en ocho láminas finas demuestran y esplican el arte de la música, con todos sus rudimentos para saber solfear, modular, transportar, y otras curiosidades muy útiles, dado á luz en Madrid el año de 1774 por D. Pablo Minguet.—*Lecciones de clave y principios de armonía*, obra de D. Benito Bails, director de matemáticas de la Real academia de San Fernando, individuo de las Reales academias española, de la Historia, y de las ciencias naturales y artes de Barcelona; impresa en Madrid en 1775, y dedicada á la Excma. Sra. D.ª Mariana de Silva, condesa de Fuentes.—*Dialectos músicos, en donde se manifiestan los mas principales elementos de la armonía, desde las reglas de canto-llano hasta la composicion*, publicados en Madrid en 1778 por el Padre Fr. Francisco de Santa María de Fuentes, de la órden franciscana de Jerusalen.—*Esplicacion de solo el canto-llano*, obra escrita por D. José Calderon, y publicada en Madrid en 1779.—*Tratado teórico sobre los primeros elementos de la música*, dado á luz en Cádiz el año de 1783 por D. Isidoro Castañeda y Paredes.—*Arte de canto-llano y órgano*, ó *prontuario mùsico dividido en cuatro partes*, por D. Gerónimo Romero de Ávila, racionero y maestró de melodía de la catedral de Toledo, publicado en Madrid en 1785.—*Documentos para instruccion de músicos y aficionados, que in-*

tentan saber el arte de la composicion; obra impresa en Madrid el año de 1786 siendo su autor D. Vicente de Adan.

CAPÍTULO XXVIII.

Opinion del señor Eslava sobre las violas en la música eclesiástica.—Refutacion de esta opinion.—Antigüedad de la viola.—Orígen de la vihuela.—Definiciones de la viola en los diccionarios de nuestra lengua.—Opinion sobre el violin, viola y vihuela.—Diferencia de los instrumentos de cuerda.—La vihuela no ha sido lo que hoy llamamos guitarra.—Antigüedad de la guitarra.—El Padre Basilio.—D. Fernando Sors.—D. Dionisio Aguado.—D. Federico Moretti.—D. Francisco Tostado.—Jaime Ramonet.—D. Trinidad Huertas.—D. José de Naya.—D. Antonio Cano.—D. José Benedid.—D. Mariano Ochoa.—D. Vicente Franco.—D. Miguel Carnicer.—Alcalá, Ponzoa, Tapia, Arcas y Viñas.

« Es notable, dice D. Hilarion Eslava, en sus *apuntes para la Historia musical de España* (1), que al introducirse en la Iglesia los violines desapareciesen completamente las violas. *Todas las obras* que se hallan en los archivos de las catedrales, y que son de aquella época, no tienen la parte de viola, y cuando volvió esta á asociarse con los violines, fué para hacer el *triste papel* de duplicar el bajo á la octava superior.

» Antes de la introduccion de los violines, tanto en el género profano como en el religioso, eran las violas los instrumentos de cuerda mas importantes. Habia entre ellas unas que se tañian con arco, y otras que se tocaban punteándolas con los dedos, y se distinguian con los nombres de *violas de arco* y *violas de mano*. Entre las violas de arco se contaba *la vígola*, que despues se llamó *vihuela* y hoy se llama *guitarra*. »

Los documentos que á la vista tenemos, nos hacen juzgar aventurados estos dos párrafos; y aunque quien los

(1) Gaceta musical de Madrid, del 8 de abril de 1855.

escribe es para nosotros persona respetable, sin embargo, ante los hechos y las opiniones de autoridades en historia que sobre ellos han escrito, estamos por estas; y fundados en sus razones, vamos á rebatir las apreciaciones del señor Eslava.

Para el efecto, nos parece oportuno hacer una ligera reseña de la antigüedad de la viola, los caractéres distintos que ha tenido, y el cómo ha sido juzgada entre españoles y extranjeros.

Philóstrato, maestro en Atenas bajo el imperio de Neron (1), describe el instrumento que tenia Orfeo, en estos términos: « Orfeo con el pié izquierdo apoyado en tierra sostenia su lira en el muslo, y golpeando con el derecho el pavimento, marcaba el compás de lo que tocaba. En la mano derecha tenia el arco con que heria las cuerdas, y con los dedos de la mano izquierda extendidos, las pulsaba. » Esta descripcion, dice el autor de quien tomamos la noticia, parece significar que la lira de que habla Philóstrato, era lo que nosotros llamamos *viola* (2).

El venerable Beda, autor que vivia por los años de 1200, hace la descripcion del instrumento que imitaba la voz humana llamándolo *viola*. Estas son sus palabras: *Artificiali vero instrumentum est, ut organum, viola*, etc.

El padre Atanasio Kircher, en su *Musurgia*, dice: que los instrumentos llamados *magul* y *minnim*, eran muy parecidos á la *viola*, y que la *haghningab* era enteramente la *viola*. Otros autores dicen lo mismo con respecto al *nablium* y el *psalterium* de los hebreos.

Rouseau, maestro de *viola*, y discípulo del señor de Sainte-Colombe, uno de los mejores profesores de este

(1) Essaí sur la musique ancienne et moderne. Tomo 1.°, pág. 306.

(2) En una pintura antigua de Maffei, se halla representado Orfeo tocando un instrumento parecido al violin, rodeado de varios animales que le escuchan.

instrumento en tiempo de Luis XIV, pretende probar, que la *viola* es uno de los primeros instrumentos conocidos, porque los hombres, deseosos de imitar la voz humana por medio de ellos, no pudieron encontrar otro que la imitase mejor que la *viola*.

Las primeras *violas* conocidas en Francia tuvieron cinco cuerdas, y eran tan excesivamente grandes, que el músico Granier, delante de la reina Margarita, tocó en una de ellas el acompañamiento de bajo, mientras él cantaba el tenor, y un page encerrado dentro de dicho instrumento, el tiple (1).

Despues se les añadió la sexta cuerda y se hicieron mas pequeñas para poderlas tener entre los muslos, y les llamaron los italianos *violas di gamba*; y mas adelante Sainte-Colombe, discípulo de Horman, les agregó la séptima cuerda, é inventó las cuerdas cubiertas con hilo de metal.

Las violas se dividieron en muchas especies, y se llamaron: *violas de bordon*, que tenian cuarenta y cuatro cuerdas; *violas bastardas*; *violas di gamba*; *violas de amor* con cuerdas de alambre (2); *violas de Braccio*; *Par-de sus de viola ó alto viola*, contrastes señalados como las guitarras, y tocadas con arco, sostenidas sobre las rodillas; y cinco especies mas, llamadas *violetas*, que solo se diferenciaban unas de otras en el tamaño.

Por todo lo expuesto se comprenderá, que bajo el nombre de *viola* se entendian todos los instrumentos tocados con arco, pero mas especialmente, los parecidos á los que conocemos hoy bajo el nombre de contrabajos y violoncellos.

(1) Essaí sur la musique. Tomo 1.°

(2) Las cuerdas de alambre en las violas de amor se hallan colocadas bajo las de tripa, de manera que el arco hiere estas, y por la vibracion con las de alambre producen el efecto de tal clase de instrumentos.

Sabido es, que el *rabé* ó *rabequé* se usaba en España antes de la dominacion romana; que era un instrumento parecido al violin moderno, aunque solo de tres cuerdas; y que lo hacen derivar algunos autores de la palabra celta *reber*, que significa violin (1).

De muy antiguo se conocia en España, segun dejamos expuesto ya en esta obra (2) con la autoridad del archipreste de Hita, la guitarra morisca, la guitarra latina, el rabé, el rabé morisco, la vihuela de pénola, la vihuela de arco, y la cítola albordada, que era una especie de vihuela grande.

Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (3) dice de la vihuela, que era un instrumento músico vulgar de seis órdenes de cuerdas; que en latin se llamaba lira, *et bartibus sive barbiton*, cuya invencion se atribuia á Mercurio; que de la palabra *vigóre* nació la de *vihuela*, por la fuerza que tiene la música para atraer á sí los ánimos de los hombres: que este instrumento fué muy estimado hasta su tiempo, y hubo excelentísimos profesores; pero que despues que se inventaron las guitarras, eran muy pocos los que se dedicaron á su estudio, y que de la vihuela existia un enigma que decia:

Todos, sin ser ordenada
Ordenes decís que tengo,
Pero aunque soy entonada
Y de tanta órden cercada,
Dellas ni de la Iglesia vengo (4).

Como una curiosidad musical y al mismo tiempo para ilustrar mas el asunto de que venimos tratando, nos ha pa-

(1) Essaí sur la musique. Tomo 1.°
(2) Tomo 1.°, pág. 105.
(3) Segunda parte, pág. 209, vuelto.
(4) De lo que se infiere que dicho instrumento no procedia ni pertenecia á la Iglesia.

recido oportuno copiar lo que sobre el orígen de la vihuela dice Fr. Gerónimo Roman en sus *Repúblicas del mundo*, escritas en el siglo XVI (1), á fin de que pueda juzgarse la antigüedad del instrumento á que los españoles llamaron vihuela.» La vihuela, dice el P. Roman, que es lo que mas se usa, y que á opinion de los mas, es mas dulce y grata, fué hallada por Mercurio en esta manera:

» El rio Nilo tiene tal propiedad que cada año sale de madre no sin gran providencia de Dios para regar los llanos campos de Egipto, porque en aquella tierra, ni llueve ni nunca llovió, y despues que ha regado y bañado la tierra, volviéndose á su corriente deja grandes inmundicias y animales. Entre estos, quedan grandes galápagos y tortugas, los cuales con el sol y sequedad, consumiéndose aquella carne que está entre las conchas, solamente quedan en medio algunos de los nervios tirados, los cuales por la delgadeza y vacío que hay entre las conchas, el viento corriendo y pasando blandamente por aquel cóncavo hace cierto son y armonía: Esto fué visto por Mercurio, varon sabio y enseñado (porque la especulacion de las cosas de ingenio ellos las saben hallar), dió en aquello y contemplando el caso, y dando y tomando, comenzó á inventar un instrumento, y de tal manera lo trazó, que hizo un hueco en él y poniéndole cuerdas encima, tocando hizo armonía, y puesto en perfeccion, determinó darlo á Orpheo que florecia en su tiempo como gran ingenio, y era muy dado á la música; y Mercurio porque era dado á la contemplacion de la astrología y de las demas ciencias naturales, no quiso embarazarse en la música. Así lo dicen los mas historiadores, y San Isidoro, en sus Etimologías de *tertia divisione musicæ*, lo afirma. Despues Orpheo como

(1) Segunda parte, pág. 235, vuelto.

fuese perfectísimo, reformó la misma vihuela y puso las voces enteras en ella, y así fué celebrada de todos los poetas su vihuela, y cuentan maravillas de ella.....

»Algunos tienen que esta lira ó vihuela tuvo en su principio tres cuerdas no mas, á semejanza de los tres tiempos del año. Y segun Diodoro Siculo fueron tres voces, aguda, grave y mediana; la aguda denotaba el estío, la grave el invierno, y la mediana la primavera. Y dice Servio, sobre el cuarto de la Eneida, que no fué dada de Mercurio la lira á Orpheo, sino á Apolo, y que Apolo le dió en trueque ó cambio el caduceo ó vara, lo cual tambien sienta Virgilio. Despues le fueron añadidas cuatro cuerdas, que ya son siete, por memoria de las siete hijas de Atlante, porque Maya, madre del Dios Mercurio, fué madre de ellas; y al cabo añadieron dos por respecto que fuesen nueve como el número de las nueve musas.....

»Despues de la vihuela de Orpheo la mas principal fué la de Dorceo entre los Traces, como lo asegura Valerio Flaco en su Argonauta. El primero que llevó la vihuela á los griegos fué Cadmo, hijo de Agenor. A Atenas el primero que la llevó, segun Suidas, fué Phrinis Mitileno, y venció á Pan Atheneo que era habido por gran hombre en la vihuela.....»

Dice tambien el P. Roman, que Terpandro hizo la vihuela de siete cuerdas, y los primeros versos para cantarse con dicho instrumento: que la octava cuerda la añadió Simónides, y la novena Timoteo. Que hubo distinguidos profesores de vihuela, entre los que se contaban Sócrates el filósofo, que enseñó á tañerla á su discípulo Phedon; y Epaminondas, Achiles, Chiron, Centauro y otros.

Hablando de los violines, Covarrubias asegura, que eran un juego de vihuelas de arco sin trastes, cuyo tiple se llamaba violin, y se tañian con el arquillo: que las vihue-

las de arco se tocaban con dicho arquillo y tenian trastes; y que la música de unos y otras, era propia para los palacios de los reyes y los saraos.

Esto decia Covarrubias por los años de 1675, así como tambien que esta música se iba olvidando en España.

La definicion tan diferente que de la viola se hace en los diccionarios de la lengua castellana, ediciones de 1783 y 1837 (1), nos aseguran que en España se llamaron violas á los que hoy se llaman contrabajos, y violones á los que llamamos violoncellos (2).

Es verdad que en el diccionario de Terreros, impreso en el año de 1788, se dice, que la viola es un instrumento de música poco mayor que el violin y de su especie; pero la definicion de la Academia cinco años antes que la dada por Terreros, y el decir este que á la viola se le solia llamar *violeta*, nos inducen á creer que las violas modernas, aun en el año de 1783, no estaban generalizadas bajo este nombre, y que para diferenciarlas de las violas antiguas, que eran mayores que los violones, las denominaron con el diminutivo de *violetas*.

En ningun diccionario tanto extranjero como español, tanto musical como de las lenguas, ni en ninguna de las muchas obras de música que hemos registrado, hemos encontrado la palabra *vigola*, y solo los diccionarios de la lengua castellana, definen la de *vigolero* como ayudante del verdugo en el tormento.

(1) Edicion de 1783: *Viola*, instrumento de música parecido en todo al violon, aunque mayor, y tiene por lo regular seis cuerdas y ocho trastes, que proceden por semitono. Tambien las hay de doce cuerdas á las que llaman *viola de amor*. — Edicion de 1837: *viola*, instrumento de la misma figura que el violin aunque algo mayor y de cuerdas mas fuertes, que forma el contralto entre los instrumentos de esta clase. *Lira grandiuscula*.

(2) Diccionario de la Academia, edicion de 1783. *Violon*: instrumento músico, parecido enteramente al violin, y solo se distingue en ser muy grande y de cuerdas muy gruesas, por lo que sirve de bajo en la música ó *conciertos*.

Deduciendo consecuencias de todo lo dicho para el objeto que nos hemos propuesto, teniendo presente que el violin fué el *rabé*, reformado en Francia, no solo porque en la portada de la iglesia de S. Julian de los Menestiers ó Ministriles, construida el año de 1240, se ve la figura de Colin Muset, juglar provenzal, con un *rabé* en la mano en un todo parecido al violin, sino porque en las partituras italianas de mediados del siglo XVII se hallan estos instrumentos bajo el nombre de *piccolo violino á la francesse*, diremos: 1.° Que los españoles tuvieron de muy antiguo los instrumentos de cuerda que forman el cuarteto de las orquestas modernas, con los nombres de *rabé, vihuelas de arco y violas ó violones*. 2.° Que en las iglesias españolas, antes de la introduccion de los violines, no se conocian otros instrumentos de cuerda que las *cítaras, laúdes, arpas y salterios*. 3.° Que las llamadas por el señor Eslava *violas de arco* y de *mano*, no se usaron en España con tal nombre sino con el de *vihuelas* de una y otra clase, como se prueba por lo ya expuesto, y porque hasta últimos del siglo XVII, hubo muchos maestros que se dedicaron á escribir métodos de enseñanza para estos instrumentos los mas conocidos en nuestro país, y ninguno lo hizo para los ante dichos. 4.° Que en la palabra violones iba comprendida la viola conocida entonces por lo que hoy se llama contrabajo. 5.° Que ninguno de los dichos instrumentos de arco se usaron en las funciones religiosas, como el mismo señor Eslava parece demostrar en el párrafo que antecede á los dos citados por nosotros (1). 6.° Que si hubo en España una oposicion tan

(1) Dice Eslava: « Como el uso de los violines se introdujo en el teatro antes que en la iglesia, hubo en todas ellas grande oposicion y dificultad para admitirlos, en razon de ser considerados como instrumentos profanos. Fué tan tenaz esta oposicion, que en algunas partes ha durado hasta principios del presente siglo. Recordamos con este motivo los grandes disgustos que hubo en la capilla de música de la catedral de Pamplona

fuerte á la introduccion de los instrumentos de arco en la música eclesiástica, fué porque eran conocidos de mucho tiempo como instrumentos vulgares y profanos. 7.° Que si en las primeras obras de música eclesiástica con violines, no se hallan las hoy llamadas violas, fué porque estas no se conocieron hasta despues bajo el nombre de *violetas;* pero cuando se pusieron en uso entre nosotros, al poco tiempo de los violines, no hicieron el *triste papel de duplicar el bajo á la octava superior*, como dice el señor Eslava, sin duda por lo que habrá visto en algunas partituras de música, ó tal vez, refiriéndose á lo que dice Lichtenthal en su diccionario, de que los compositores de la antigua escuela se limitaron á hacer servir á la viola para doblar la parte del bajo á la octava, hasta que Haydn y Mozart, persuadidos de su importancia, la hicieron comparecer de una manera esencial á la ejecucion de la melodiosa y docta música; sino de esa manera docta y esencial, cerca de un siglo antes que Mozart y Haydn lo hicieran, como puede verse por una composicion de D. Francisco Valls, escrita en el año de 1709 (1), pocos años despues de la introduccion de los violines en nuestros templos por D. Sebastian Durón (2). 8.° Que á mas de no haber visto

al reemplazar las tocatas que tañian las chirimías y cajones con otras de violines y órganos para solemnizar la entrada de la diputacion del reino de Navarra cuando asistia á las funciones religiosas. Don Miguel Arrózpide, bajonista y chirimista á quien conocimos por algunos años, y que por su natural despejo era conocido desde niño con el apodo de *Rector*, elevó una notable exposicion á la mencionada diputacion del reino de Navarra, probando la excelencia de las chirimías sobre los violines, y lo mucho que perdia la piedad y religion con la preferencia de estos sobre aquellas.»

(1) Véase en las láminas el n.° 17.

(2) Hablando Feijoo de las novedades introducidas en la música eclesiástica, en varios párrafos de su primer tomo, se expresa en estos términos: «Esta es la música de estos tiempos (1726) con que nos han regalado los italianos, por mano de su aficionado el maestro Durón, que fué el que introdujo en la música de España las modas extranjeras. Es verdad que despues acá se han apurado tanto estas, qsc si Durón resucitara, ya no las conociera; pero siempre se podrá echar á él la culpa de todas estas novedades, por haber sido el primero que les abrió la puerta.» — Mas adelante, manifestando que la

obras españolas de música eclesiástica escritas con violas antes de empezarse á usar los violines, ni leido autor alguno que lo diga, la *vigola* es instrumento desconocido, y por consiguiente no puede creerse que de este naciera la *vihuela*, así como tampoco que la *vihuela* fuese precisamente lo que hoy se llama guitarra, como vamos á demostrar (1).

No cabe la menor duda de que de la lira de Orfeo se

música es mas religiosa y grave cuanto mas baja se escribe para las voces, y que cuanto mas altas cantan estas, pierden la majestad y adquieren un carácter mas alegre, dice: «Por la misma razon estoy mal con la introduccion de los violines en la iglesia....... los violines son impropios del sagrado teatro. Sus chillidos, aunque armoniosos, son chillidos y excitan una viveza como pueril en nuestros espíritus muy distante de aquella atencion decorosa que se debe á la majestad de los misterios...... Otros instrumentos hay respetuosos como el arpa, el violon, la espineta; sin que sea inconveniente que falten tiples en la música instrumental.»

(1) No habiendo faltado profesores amantes del arte que nos hayan hecho notar en el párrafo primero del *Museo orgánico español*, publicado por el señor Eslava en 1856, aunque dicha publicacion no lleva el año, el poco aprecio que de nuestros trabajos históricos ha hecho dicho autor, manifestando que, *su pequeño trabajo histórico llamará sin duda la atencion sabiendo que nada importante se habia escrito en España acerca de su historia musical en general, ni de los ramos que ella abraza en particular*, pudiera creerse, al rebatir algunas apreciaciones del señor Eslava, lo hacemos con otra intencion que la de ilustrar en lo que podamos la historia del arte. Los que tal piensen, están en un grave error. Nada está mas léjos de nosotros que las mezquinas personalidades, ni nadie mas léjos que nosotros de pensar que el párrafo aludido se escribiera con siniestra intencion, ni con la de aparecer el señor Eslava como primer historiador; cuando en 1842 fuimos los primeros que empezamos á publicar algunos trabajos de la *Historia musical española*, en la *Iberia musical y literaria*, primer periódico del arte habido en España; que en 1853 dimos á luz la *Música árabe española*; que en 1854 publicó nuestro buen amigo y distinguido arqueólogo y literato D. Basilio Sebastian Castellanos sus *Discursos histórico arqueológicos sobre el orígen, progresos y decadencia de la poesía, música y baile español*; que en 24 de julio de 1853 nos manifiesta el señor Eslava en una carta particular, que conservamos, *que desea mucho que el ramo de la historia musical empiece á cultivarse en España, y seamos nosotros los primeros que hagamos alguna publicacion notable*; que en 1.° de julio y en 2 de diciembre de 1855, el periódico de música que dirigia el señor Eslava, habla de nuestra *Historia de la música española* con marcada deferencia; y que en 23 de diciembre del mismo año, dice dicho periódico, *que elogia como es justo los loables esfuerzos de su autor por llenar este gran vacío del arte músico español*. — Todas estas razones nos hacen creer, que ni el señor Eslava quiso aparecer en su *Museo orgánino* como el primero que hablase de nuestra historia, ni menos querer hacer desmerecer nuestros trabajos, encumbrando los suyos propios, cuando tan amante y protector se ha manifestado siempre de los adelantos del arte músico español. — En esta creencia, al rebatir algunas opiniones del señor Eslava, no llevamos otro objeto que el manifestado ya en el tercer tomo de esta obra.

derivaron todos los instrumentos de cuerda, tanto de arco como de mano; que al dicho instrumento le dieron varios nombres, con los nombres varias formas, y con las formas diferentes maneras de tocarlo. Los primeros fueron sin mango ó mástil, y tañidos con solo la mano derecha: despues con mango, comprimiendo en él las cuerdas con la mano izquierda para que produjeran diferentes sonidos al herirlas con la derecha: mas adelante fueron heridas dichas cuerdas con una pua ó puntero de marfil, asta, ú otra materia al cual llamaron *plectro*, ó con el arco hoy de todos conocido; y finalmente, añadiendo muchas cuerdas, no necesitaron de mástil para variar los sonidos y se pulsaron con las dos manos. Pero han sido tantos los nombres que se le han dado á estos instrumentos, ya por su variedad, ya por las lenguas y paises diferentes que los adoptaron, que ha llegado á ser punto menos que imposible el verdadero nombre de los primeros y aun de sus próximos derivados.

La *lira*, dicen unos, es la vihuela y la cítara, otros que es la viola y la guitarra. Unos que se toca con el plectro, otros que con el arco, otros que con los dedos: y la lira, cítara, vihuela, viola, y guitarra, son tenidas por muchos autores como una misma cosa, siendo para nosotros muy diferentes aunque derivadas unas de otras.

No queriendo entrar en la clasificacion de los nombres de todos los instrumentos de cuerda por parecernos incierta la que pudiéramos dar, y no ser este nuestro principal objeto; solo nos concretaremos á los de mástil ó mango, manifestando que, en nuestra opinion, ni la cítara fué la viola, ni la vihuela fué enteramente la guitarra; sino que la viola y la vihuela fueron instrumentos de arco y de pua, y la cítara y la guitarra de pua y de dedos. Nos esplicaremos.

Los instrumentos de cuerda para ser tocados con el arco, han de tener un puente que los diferencie de los que se tañen con los dedos, pero que sin embargo, pueden tambien tocarse punteados, como sucede hoy con los violines, violas, violoncellos y contrabajos: mas los tocados con los dedos, no pueden serlo nunca con el arco, aunque sí con el *plectro*, como vemos en las guitarras, bandurrias, sonóras y mandolines. Por esto vemos á las violas y vihuelas clasificadas de arco y de mano, mas no así á las guitarras: razon para creer que este instrumento fué diferente de las vihuelas.

Nos confirma mas esta creencia, el que lamentándose Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*, de que en su tiempo se abandonase el estudio de la vihuela por el de la guitarra, dice que era una gran pérdida, porque en aquella se podia poner todo género de música punteada, y esta no era mas que un cencerro tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no habia mozo de caballos que no lo tocase (1).

La diferencia notable de la vihuela á la guitarra, segun Sebastian Castellanos (2), consistia en que esta se tocaba con cuerdas de tripa, y aquella con cuerdas de metal, heridas con puntero de pluma, ó pua metálica ó de otra materia. Esta diferencia seria en las vihuelas de mano, porque las de arco no pueden ser las cuerdas sino de tripa: de manera, que las vihuelas de mano con cuerdas de metal, y tocadas con peltro, fueron sin duda alguna lo que

(1) Creemos que las guitarras de que habla Covarrubias serian muy diferentes de las antiguas conocidas con los nombres de árabes y latinas, tanto por lo que él mismo dice en otro lugar, de que mudando el acento de la *a* á la *i* en la palabra guitarra, y la *g* en *c* queda el nombre de *cítara*, de donde procede aquel instrumento, cuanto porque el punteado en las guitarras modernas se le atribuye al padre Basilio á últimos del pasado siglo.

(2) Discursos históricos arqueológicos sobre el orígen y decadencia de la poesía, música, y baile español.

hoy son nuestras bandurrias y sonoras, aunque poco mas grandes, pero no lo que son nuestras guitarras.

Si la vihuela tenia, segun Covarrubias y otros autores, seis órdenes de cuerdas, ¿cómo habia de ser lo mismo que la guitarra, cuando á este instrumento es sabido que nuestro célebre Vicente Espinel le añadió la quinta cuerda, y muy modernamente se le añadió la sexta?

Los instrumentos de arco en un todo iguales á los de mano, no producen buenos sonidos, si entre las dos tapas, y debajo del puente, no tienen un puntal al que se le llama *alma*; y á los instrumentos de mano, le sucede lo mismo si lo tienen. Véase, como aun invisiblemente, dejan de ser iguales los instrumentos de arco y de mano.

Las vihuelas de mano se tocaban punteadas, y las guitarras rasgueadas hásta últimos del siglo pasado. Luego de la vihuela, que tenia cuerdas de metal y se tocaba con plectro, no pudo nacer la guitarra con cuerdas de tripa y tocada de distinto modo, como bien palpablemente nos lo están manifestando la bandurria y sonora punteadas, que ahora conocemos, al lado de la guitarra rasgueada que le sirve de acompañamiento en muchos de nuestros cantares populares.

Es pues indudable que de la vihuela no salió la guitarra, tanto por no ser instrumento enteramente igual, cuanto porque al mismo tiempo y en el siglo XIV teníamos ya guitarras árabes y latinas, y vihuelas de arco y de mano.

Nuestro querido amigo D. Felix Ponzoa y Cebrian, literato y anticuario distinguido, y sobresaliente aficionado en la guitarra, ha escrito unas *suscintas nociones de armonía y composicion* aplicadas á este instrumento, cuyo autógrafo conservamos en nuestro poder como un recuerdo de amistad y hermandad artística; y en la introduccion de dicha obra se expresa en estos términos:

«La guitarra, instrumento armónico y simpático, que generalmente se cree ser inventada por los españoles, tuvo su orígen mas allá de la época á que alcanza la tradicion de su historia. Hay arqueólogos que lo fijan en la de la dominacion de los árabes, porque dicen, que para ellos fué el instrumento mas comun con que armonizaban sus célebres cantares: otros la suponen inventada en la edad media, y apoyan su criterio en que la historia de aquel tiempo refiere que les sirvió para acompañar el canto de los romances amorosos y las relaciones de los torneos. Poca es la diferencia que unos y otros presentan en cuanto al tiempo de su origen, ora fuese inventada por los moros, ó por los españoles cristianos; pero es muy verosímil que se equivoquen, si se atiende á que en el idioma latino que usaban los romanos cuando hicieron de la España una provincia sujeta al universal poder de Roma, ya estaba admitida la palabra *fidicula* que significa guitarra, segun está declarado por la respetable academia de la lengua; y aun la de *citara*, que biene á ser la guitarra modificada, la vemos frecuentemente usada en los textos sagrados y profanos que han llegado hasta nosotros desde muchos siglos antes de la ruina del último rey godo en Guadalete.....

»Cuatro cuerdas fueron las que en su principio tuvo la guitarra, hasta que añadiéndole la quinta se hizo célebre el músico, poeta y novelista D. Vicente Espinel, segun testifica entre otros escritores nuestro sublime Miguel de Cervantes. No puede puntualizarse quien fué el que añadió la sexta. Se sabe que el primero que regeneró la música punteada en la guitarra, fué el P. Basilio, organista que era en su convento, y que la tocaba con siete cuerdas. Despues de este fraile, salieron D. Fernando Sors y D. Dionisio Aguado, que tocaban con solo seis cuerdas. Estos dos maestros han sido los modelos en el arte y pueden ser con·

siderados como los primeros doctos en la ciencia de este instrumento.....

»Esta es en resúmen la historia de la guitarra considerada con razon como invencion española; y digo con razon, porque aunque su orígen está confundido con la extension de los tiempos, es cosa probada que su música, tal como ha llegado á nosotros, es puramente creada y perfeccionada por artistas españoles.»

Los profesores que mas han sobresalido en España en el instrumento de la guitarra y en las composiciones para él escritas, hasta la época en que vamos historiando, son los siguientes:

El P. Basilio, religioso profeso de la órden del Cistér y organista en el convento de Madrid á últimos del pasado siglo, adoptó la guitarra como su instrumento favorito, cuando dicho instrumento no tenia otras pretensiones que las de acompañar seguidillas y tiranas, canciones que formaron moda en el siglo XVIII. La guitarra antes del padre Basilio no tenia mas que cinco órdenes, y se tocaba rasgueándola; él le puso siete y estableció el método de tocarla punteada. Este genio músico, gran contrapuntista y sobresaliente organista, fué llamado al Escorial para que SS. MM. Carlos IV y María Luísa lo oyesen tocar el órgano y la guitarra; y fué tal lo que agradó en este instrumento, que quedó en la corte como maestro de S. M. la reina. Entre sus discípulos se cuentan D. Dionisio Aguado, D. Francisco Tostado y Carvajal, y D. Manuel Godoy, príncipe de la Paz. El P. Basilio solia decir, que le gustaba mas modular en la guitarra que en el órgano. Su música era correcta, pero se resentia de su orígen, porque se asemejaba mucho al canto-llano. Su pasion dominante como guitarrista fué componer y tocar duos. No conoció los arpegios complicados; hizo siempre uso de las octavas y dé-

cimas, y abusó de la guitarra por quererla forzar á que diese mas tono del que naturalmente tiene (1).

D. Fernando Sors, natural de Barcelona, en donde nació el 16 de febrero de 1780, estudió en la escolanía de Monserrat aprendiendo á tocar el violin y el violoncello, y dedicándose con esmero á la composicion. Su genio emprendedor le hizo estudiar la guitarra, á la que cobró una aficion extraordinaria. A la edad de 17 años y á su salida del monasterio, puso en música un libreto italiano titulado *Telémaco*, cuya obra fué ejecutada con muy buen éxito en el teatro de Barcelona. Poco tiempo despues pasó á Madrid, en donde escribió varias sinfonías, cuartetos, una salve y muchas canciones españolas para guitarra. Emigrado á Francia como partidario de Napoleon, y admirados de su gran talento Mehul, Cherubini, y Berton, le animaron á que siguiese sus estudios en la guitarra, haciéndose en breve tiempo el primer guitarrista de su siglo, y el primer compositor de música para este instrumento. Pasó despues á Inglaterra y admiró con su guitarra, componiendo además, para varios teatros de Londres, la ópera cómica titulada *La Feria de Smirna*, y la música para tres bailes, nominados: *El señor generoso*, *El amante pintor*, y *Cendrillon:* el cual se representó, al poco tiempo, dirigido por Sors en la ciudad de Moscov; escribiendo en dicha capital una marcha fúnebre para las exequias del emperador Alejandro, y la música del baile titulado *Hércules y Onfalo*, para el advenimiento al trono del emperador Nicolás. Vuelto á Londres, compuso el baile *El Dormeur éveillé*, y mas tarde la ópera de magia *La bella Arsenia.* Sus composiciones para la guitarra de seis órdenes fueron muchas y sobresalientes, debiéndosele á él la aplicacion de

(1) Para dar una idea del gusto de este célebre tocador, véase una de sus composiciones en el n.° 18 de las notas.

los arpegios complicados con método y sistema, y el haber trasportado á la guitarra las armonías de Haydn, Mozart, y Pleyel. En un principio su gusto fué tan enérgico, que se le puede llamar soberbio, como se ve en la obra que dedicó al príncipe de la Paz; pero con la edad, los desengaños y las penalidades de su vida, vino á consagrar su talento á la música sentimental, haciendo llorar con su Elegíaca y sus Adioses. Murió este grande artista el año de 1859 en París, despues de haber admirado con su guitarra, y hecho conocer las gracias de este instrumento fuera de España, y de haber dejado sus ejercicios, sus fantasías, y todas sus composiciones para provecho de las generaciones futuras; puesto que por mas que se varie con la moda el gusto de la música, siempre las obras de Sors serán respetadas como concepciones sublimes y modelos de composicion para el difícil instrumento de la guitarra (1).

D. Federico Moretti, de quien podemos decir fué natural de Nápoles y guitarrista de España, era oficial de guardias Walonas al servicio de nuestros reyes, y gran tocador de violoncello con vastos conocimientos en el arte de la música. Dedicado á la guitarra, progresó en términos de hacerse notable. Fué el primero que llamó la atencion despues del P. Basilio; y á principios del siglo actual, escribió y publicó en Madrid un extenso tratado de música aplicado á la guitarra. En esta obra comprendió los arpegios variados con una multitud de juegos diferentes y ejercicios distintos, y dió á la guitarra un impulso colosal para ponerla rica en las manos de Sors y de Aguado. Tam-

(1) Las obras mas sobresalientes de este compositor para su instrumento favorito y que se han publicado en París y Lóndres, son: Su gran método de guitarra. Doce estudios para id. Divertimientos, fantasías, variaciones, sonatas, y canciones españolas para id.; y el arreglo de la sinfonía de la Caza del jóven Enrique, del maestro Mehul, pieza admirada por todos los profesores é inteligentes.

bien escribió minuetes, variaciones y sonatas de buen gusto, tocó y en guitarra de siete órdenes. Moretti alcanzó la gloria de ser el primero que metodizó la música de la guitarra, y explicó las armonías que indicó el P. Basilio, en sus *Principios para tocar la guitarra de siete órdenes,* publicados en Madrid en 1798, aumentándolos en la segunda edicion que hizo el año de 1807. Tan distinguido profesor llegó á ser brigadier de los ejércitos nacionales, y violoncellista de la cámara de S. M. En el año de 1821, dedicó al serenísimo señor infante D. Francisco de Paula una gramática razonada-musical compuesta en forma de diálogos para los principiantes, y en 1824 dió á luz un opúsculo titulado: *Sistema uniclave,* en el que demuestra la *innecesidad de las siete llaves musicales.*

Don Dionisio Aguado, natural de Madrid, y bautizado en la parroquia de S. Justo el dia 10 de abril de 1784, fué discípulo del P. Basilio, y estudió el método de Moretti. Su extraordinaria ejecucion, los severos fundamentos de su aprendizaje, y sus adelantos en la ciencia del contra-punto, lo hicieron profesor aventajado. Su carácter estaba subordinado á su elevada modestia: modestia que en nada se rozaba con la servil humildad. Aun á pesar de no tener bienes que desperdiciar, hizo un viaje á París con el único objeto de conocer el afamado profesor del siglo D. Fernando Sors. Este quedó admirado de oir la guitarra en manos de Aguado, y Aguado de oirla en las de Sors. Habitaron ambos una misma casa en París, y entonces compuso Sors el gran duo de *Los dos amigos,* para tocarlo con Aguado; y á uno y á otro les costó trabajo ejecutar dicho duo, porque se distraian con frecuencia oyéndose mútuamente. Aguado consagró toda su vida y todo su talento á la perfeccion de la ciencia de la guitarra, y al arte de tocarla con utilidad y soltura. Compuso y publicó en París su método de ense-

ñanza, en el cual comprendió sus grandes arpegios y ejercicios, que son bastante para formar un tocador perfecto. Tambien compuso tres grandes rondós y otras varias piezas de gusto y maestría (1). Por último: Aguado fué el inventor de la *Trípode* en que se colóca la guitarra, cuya máquina sencilla dá al tocador comodidad sobre el instrumento, libertad á los brazos, elegancia y decoro á la posicion de la persona, y absoluta vibracion á la guitarra. Este profesor murió en Madrid en 20 de diciembre de 1849, á la edad de 65 años y ocho meses.

Don Francisco Tostado y Carvajal, natural de Madrid, fué el discípulo mas preferido del P. Basilio, por su extraordinaria ejecucion y facilidad en aprender. Tostado se vió obligado á tocar la guitarra para poder subsistir, y recorrió todas las provincias de España dando conciertos. Poco á poco fué perdiendo la vista: marchó á la Habana y allí, donde naturalmente debió quedar ciego, la recobró, pero por poco tiempo. A su vuelta á España tuvimos el gusto de oirle en Sevilla: su género de música era brillante y alegre, siendo la pieza de su composicion mas aplaudida, el *fandango* con cincuenta y tres variaciones, todas ellas á cual mejores en gusto y ejecucion.

La celebridad que alcanzó al principio de este siglo Jaime Ramonet, ciego de nacimiento y natural del reino de Valencia, lo hacen acreedor á nuestro recuerdo. No tuvo maestro. Principió á tocar la guitarra siendo jóven con otro ciego llamado Boibia; pero muy luego Ramonet,

(1) Las obras que ha dejado impresas este célebre guitarrista son: Nuevo método para guitarra. —Tres rondós brillantes. —Variaciones brillantes. —El minué afandangado con variaciones. — Coleccion de andantes, valses y minuetos. — Las favoritas contradanzas. — Gran solo de Sors refundido por Aguado. —El fandango con variaciones. — Seis valses (obra póstuma). —Coleccion de contradanzas, minués y valses 1.º y 2.º cuaderno, y otras varias obras que se conservan inéditas en poder de los discípulos ó admiradores de Aguado.

que para todo tenia un ardid diabólico, dejó á su compañero y se fué, como él decia, *á ver mundo*. Tocaba en una guitarra de siete órdenes con las cuerdas dobles. Su mano izquierda era fuerte y ágil, segura y admirable: compartia los dedos de la derecha, el índice y el pulgar para las cuerdas, y los tres restantes para apoyar la mano sobre la tapa. Sacaba un tono fuerte, limpio y sonoro, y siempre tocaba de capricho. En su clase fué notable y tocó delante de la sociedad mas escogida de cuantos pueblos recorrió, alcanzando aplausos y nombradía. Hasta su muerte fué notable: yendo en Madrid tocando su guitarra por la calle del Barquillo en medio del dia, cayó muerto repentinamente.

Don Francisco Trinidad Huerta, natural de Orihuela, debe su habilidad á su ingenio. La prensa periódica ha hecho el apoteósis de este tocador de guitarra, que habiendo corrido gran parte de Europa, y lucido delante de príncipes y reyes, la que lo es de España, Isabel II, le concedió en premio de su mérito la cruz de caballero de la órden de Cárlos III. El principal mérito de Huerta consiste en la dulzura de los sonidos que produce cantando sobre una cuerda. Hace con primor las terceras, y un arpegio sumamente complicado que se debe á su invento. Su música se resiente de falta de conocimientos armónicos. Con sus pasos mas delicados mezcla continuamente una especie de rasguéo, á que dá el nombre de *Tutis*, con los cuales apaga la ilusion que inflama cuando pulsa las cuerdas con halago. Este contraste de bueno y malo, fué causa de que Sors le definiese con el nombre de *sublime barbero*, y de que Aguado dijese, que ultrajaba el instrumento. Si Huerta aventase su música, como el labrador avienta su mies trillada para dar el grano á los racionales y la paja á las bestias, no cabe duda de que seria admirado de los

profesores mas severos, porque cuando canta encanta.

Don José de Ciebra, natural de Sevilla y abogado, dejó su profesion de leyes por la de la guitarra. Bien instruido en la música y con una ejecucion sorprendente, marchó á buscar su fortuna á París y Londres, en donde se encuentra al presente, respetado de los profesores y admirado de los inteligentes. Ejecuta en la guitarra con vigor admirable, con esquisito gusto, y con suma limpieza: su género de música es lleno y armonioso: tiene particular acierto para las imitaciones; y sus composiciones están bordadas de armónicos. Como repentista pocos le igualan, y en los golpes brillantes pocos le imitan. Con la misma facilidad toca en guitarra de seis órdenes, que en una de ocho, y sus composiciones son sumamente difíciles.

Don José de Naya, maestro de capilla en Valladolid, fué un genio atrevido para la guitarra, añadiéndole á este instrumento la octava cuerda, y tocándolo de una manera admirable, tanto en el género ejecutivo, como en el armónico.

Don Antonio Cano, natural de Lorca, cirujano que no ejerce su profesion, es uno de los primeros tocadores de guitarra de la época actual. Principió sus estudios en este instrumento con el distinguido Ayala, jóven de admirable disposicion, natural de Murcia, y que desapareció de Madrid para no volverse á saber mas de él. Cano se perfeccionó en la música y composicion con el ilustre maestro compositor y director de la real cámara de S. M. D. Indalecio Soriano Fuertes, y se ejercitó con los estudios de Aguado. Toca con suma limpieza, con exquisito gusto, y produce en la guitarra efectos muy semejantes á los del arpa. Ha arreglado varias fantasías sobre motivos de óperas célebres; y entre sus composiciones, cuenta una coleccion de veinte y seis ejercicios, con los cuales vence todas las

dificultades que pueden presentarse en el empleo de ambas manos. Estos ejercicios abundan en armonía sin oscurecer la melodía del canto principal.

D. José Benedid, natural de Cádiz, hijo de un constructor de guitarras que fué coetáneo de los famosos Pageses, principió á tocar en el mismo Cádiz, y marchó con su padre á la Habana, donde se perfeccionó y consiguió dominar el instrumento, haciéndose general en las escuelas de Sors, Aguado y Ciebra. Tiene una disposicion admirable para retener en la memoria y repetir en la guitarra la música que oye. Ejecuta mucho, conoce la armonía y ha trasportado á la guitarra mucha música instrumental y vocal. A Benedid tocó la suerte de hacer oir dignamente nuestro instrumento en los Estados Unidos de América.

D. Mariano Ochoa, natural de Guadalajara, se grangeó en Madrid la opinion de tocador, por el desenfado con que ejecutaba los aires nacionales. Sus costumbres escéntricas lo llevaron al extremo de tocar bailando, y arrastrarse por el suelo con la guitarra sin perder el compás. Los que lo han tratado, dicen que les daba lástima verlo ajar tan delicado instrumento. Como jaleador ha sido notable; como ejecutante, mediano, y como compositor, nulo. No se pone esta noticia para criticar su celebridad artística, sino para decir que Ochoa alcanzó el honor de ser maestro de S. M. la reina D.ª María Cristina de Borbon, cuando vivia en Madrid el sublime profesor D. Dionisio Aguado. Ochoa murió el año de 1850.

D. Vicente Franco, natural del Ferrol, se formó con los estudios de Aguado y la música de Sors. Cuando se hizo árbitro de las cuerdas, imitó á Naya, y así vino á ser una notabilidad en la guitarra. Sus composiciones no carecen de gusto venciendo las mayores dificultades, ha-

biendo trasportado y ejecutado en su instrumento algunos difíciles ejercicios de los que Thalberg compuso para el piano. Franco marchó á la Habana y no quiso volver á España.

D. Miguel Carnicer, natural de Barcelona y hermano del célebre maestro compositor D. Ramon, ha contribuido á realzar la guitarra, no solo ejecutando bastante como tocador, sino arreglando y trasportando varias piezas selectas, entre las cuales ocupa el primer lugar la sinfonía que compuso su hermano para la òpera de Rossini *El Barbero de Sevilla*.

Ha habido otros muchos profesores que no recordamos, y aficionados de gran mérito, entre los que descollaron el abogado Alcalá, de Madrid; D. Mariano Alonso y Castillo, autor de una coleccion de duos para guitarra que didicó á Moretti; el famoso ventrílocο D. Francisco Tapia, D. Félix Ponzoa y Cebrian, y hoy dia están llamando, con justicia, la atencion del público y de los inteligentes, los dos jóvenes profesores D. Julian Arcas y D. José Viñas.

CAPÍTULO XXIX.

Fiestas reales por la coronacion de Carlos IV y jura del príncipe de Asturias.—Espectáculos lírico-dramáticos españoles.—Nuevos trabajos para encumbrarlos.—Su inutilidad.—Indiferencia hacia nuestros cantores.—Fanatismo de la aristocracia por la ópera italiana.—Las cantantes Todi y Banti.—Vuelve la música española á dar señales de vida.—D. Francisco Pareja y D. Blas de la Serna.—Nueva apertura del teatro de los *Caños del Peral*.—D. Francisco Antonio Gutierrez.—Bidangos y Ronzi.—Separacion de estos.—Concédesele á Ronzi el arriendo de los teatros de la corte.—Se prohibe la admision de cantores extranjeros en los teatros.—Los buenos maestros dejan de escribir para el teatro.—D. Francisco Federici.—Incendio del teatro del Príncipe.—Rescision del contrato de Ronzi.—Compañías de canto y verso en los *Caños* dirigidas por García y Maiquez.—Manuel García y sus obras.—Teatro de Barcelona.—Opera italiana.—Empresa del maestro Antonio Tozzi.—Compañía española.—Productos de ambas compañías en un mes.—Costumbres teatrales.

En los dias 21, 22 y 23 del mes de setiembre del año de 1789, tuvieron lugar en Madrid las reales fiestas por la coronacion del rey Cárlos IV, y la jura del príncipe de Asturias. Los magestuosos ecos del *Tedeum*, cantado en la iglesia de Santa María de la Almudena, en accion de gracias por la subida al trono del nuevo soberano, hicieron olvidar los tristes recuerdos del *Requiem eternam* que en el dia 14 de diciembre del año anterior, resonaron por el eterno descanso del gran rey Cárlos III.

Cosas son del mundo: cuanto mayores las satisfacciones y placeres que nos rodean en la vida, mas pronto olvidamos hasta lo mas querido que la muerte nos arrebata; y cuanto mas poderosa y rica es la persona que fallece, es menos sentida de sus parientes, que de sus deudos y amigos. El interés, generalmente hablando, embota los sentimientos

del alma, porque el amor sin interés solo lo conocen los corazones privilegiados por Dios.

La exaltacion al trono de Cárlos IV fué celebrada con una ostentacion digna de los reyes de España, de la aristocracia, y del pueblo castellano. La música tuvo una parte muy activa en todas las fiestas que se celebraron, tanto en las iglesias como en los teatros, tanto en las danzas públicas como en los cantares del pueblo, y en todo lo que tendia á animar el júbilo general de tan fausto acontecimiento.

Los espectáculos drámaticos y líricos españoles y extranjeros, volvieron á recobrar nueva vida, continuando la preferencia de la aristocracia á la música italiana, y por consiguiente adelantando muy poco la española en las funciones teatrales. Sin embargo, alentados muchos de nuestros compositores por la aficion del nuevo monarca á la música, volvieron á emprender el trabajo de crear la ópera española: unos tomando por tipo nuestras antiguas zarzuelas, y otros queriendo seguir la senda trazada por los italianos.

Para el mejor éxito de tan patriótico pensamiento, escribió D. Leandro Fernandez de Moratin una zarzuela, que puso en música el maestro y organista de la real capilla de S. M. D. José Lidon, titulada *El baron de Illescas*, que mas tarde su autor convirtió en comedia; y otra ópera española nominada *La conquista del Perú*, puesta en música por el maestro D. Miguel Lopez Remacha. Tantos afanes y desvelos, no sirvieron sino para patentizar un nuevo desengaño, pues no solo las composiciones españolas se recibieron con indiferencia por la elevada clase de la sociedad, sino que aun los sobresalientes cantores españoles fueron postergados á los extranjeros, por exigirlo así la moda, como lo manifiesta el *Diario de las musas*, perió-

dico que se publicaba en Madrid (1), en el soneto siguiente.

Al reconocido y poco celebrado mérito de la Lorenza Correa.

Elogios mil á la Oltrabeli dieron,
del gran Musqueti el mérito ensalzaron,
vino la Gali, todos se pasmaron;
mérito tuvo, el mérito aplaudieron.
Los Tenores y Bufos dignos fueron
del aplauso comun que disfrutaron:
primor y gracia en la Benini hallaron,
y á su gracia y primor justicia hicieron.
Pues si primores, gracias, atractivos,
destreza, y clara voz con dulce encanto
recopilados vemos en tí sola,
¿Por qué razon, Lorenza, ó qué motivos,
cuando á todos igualas en tu canto,
callan de tí? porque eres española.

No fueron ya bastantes los excesivos gastos que para el mayor lucimiento de la ópera italiana se habian hecho en el teatro de los *Caños del Peral,* con menoscabo de los espectáculos dramáticos y líricos nacionales; sino que se contrató por una crecidísima suma á la cantante Luisa Ferreira, conocida por la Todi (2), para que diese en el ante dicho teatro doce representaciones.

Esta cantante, cuya celebridad era europea, y cuya adquisicion se disputaban los principales teatros de Europa con ofrecimientos exorbitantes, se decidió venir á España, porque la empresa del teatro de los *Caños* sobrepujó en su ajuste á todas las demas.

Hízose saber al público de Madrid oficialmente la llegada de tan celebrada cantante, y que deseando el rey que el

(1) Número perteneciente al 25 de enero de 1791.

(2) El nombre de Todi lo tomó esta cantante de su maestro Francisco Todi, como una prueba de gratitud á su esmerada enseñanza. Esta cantante nació en un pueblo de Portugal en las inmediaciones de Oporto.

público disfrutase de las doce funciones contratadas sin un excesivo gravámen en el precio de las localidades, solo se aumentára el doble de lo pagado comunmente en los palcos, lunetas y demas asientos fijos: y el 25 de agosto del año de 1792, en celebridad del dia de la reina, hizo su primera salida la Todi, en la ópera titulada: *Dido abandonatta,* cuya obra repitió en todas las representaciones para que fué ajustada.

Aun no finalizado el ajuste de la Todi, la empresa contrató otra cantante no menos célebre, llamada Brígida Giorgi Banti, sin duda alguna con el objeto de despertar la rivalidad entre ambas, aumentar el interés en las funciones, y por consiguiente las entradas del coliseo, que hasta entonces no cubrian ni con mucho los excesivos gastos que se hacian, por no asistir con frecuencia la masa del público que dá vida y animacion á toda clase de espectáculos.

La Cenobia de Palmira, fué la ópera elegida por la Banti para su estreno, y en ella produjo tan grande entusiasmo, que la Todi nuevamente ajustada, y envidiosa del triunfo de su rival, se presentó en escena á los pocos dias con la ópera de *Alejandro en Indias,* en la que alcanzó una ovacion completa, que al poco tiempo fué tambien oscurecida por la Banti en *la Venganza de Nino.*

Esta animacion y esta rivalidad, produjeron, como era consiguiente, la division del escaso público asistente, en dos partidos, capitaneados por dos personajes poderosos de la corte en belleza y elevada alcurnia. El partido de la Todi lo dirigia la duquesa de Osuna, y el de la Banti la de Alba, prodigando á porfia á sus respectivos ídolos tan grandes y magníficos regalos, que aun hoy dia, segun la opinion del señor Diana (1), se hallan atrasadas muchas de

(1) Memoria del Teatro Real de Madrid.

las casas mas fuertes de España entonces, por los excesos de tan doloroso fanatismo.

Mientras esto sucedia con el espectáculo extranjero, el teatro nacional era sostenido por el pueblo y la clase media, como su mas predilecta diversion. En las tertulias, en los saraos, por las calles y las plazas, se cantaban los polos, seguidillas, y trozos de los *oratorios sacros* que se ejecutaban en los teatros de la Cruz y Príncipe, y muchas otras composiciones particulares del mismo género (1).

Los despilfarros y locuras que tuvieron lugar durante la permanencia en Madrid de las dos cantantes rivales, Todi y Banti, tuvieron fin al terminar ambos contratos, y el teatro de los *Caños del Peral* sucumbió por sus muchas pérdidas; el entusiasmo á la música italiana se enfrió con sus excesivos gastos; y las modestas zarzuelas y sencillas tonadillas de Don Gerónimo de la Torre, Bayo, Don Juan del Moral, Don Juan Hidalgo, y Don Blas de la Serna, sostenidas por el público en general, volvieron á ser el recreo de toda la corte, distrayendo tambien á la aristocracia, que á falta, tal vez, de su diversion favorita, se contentaba con los espectáculos nacionales, y formando parte de la tertulia de la celebrada María del Rosario, conocida por la *Tirana*, en donde se veian grandes de España, embajadores y ministros.

Entre los compositores lírico-dramáticos que obtuvieron mejor fortuna en sus obras, se hallaban Don Francisco

(1) En los diarios de Madrid de aquella época se leen los anuncios de la música que se vendia, y casi toda era española, como lo prueba el siguiente del dia 22 de setiembre de 1792.—» *Música*. Tirana del Globo, de diferente autor que la anterior á 5 reales. Coleccion quinta de seis boleras diferentes de las anteriores á 9 reales. Se hallarán con las colecciones primeras, el duo de clave con flauta y violin, los dos duos de flautas ó violines, varios minuetes, contradanzas, marchas y pastorelas para claves flauta, y violines, y algunas otras tiranas y seguidillas de teatro, sinfonías y trios, y algunas obras de capilla, en las librerías de Escribano, calle de Carretas, y de Fernandez frente á las gradas de San Felipe. Se reciben recados para lecciones de clave, flauta y violin.

Pareja y Don Blas de la Serna, maestro de música entonces del teatro de la Cruz.

Este distinguido y popular compositor, escribió la ópera española *La Gitanilla por amor*, que alcanzó un brillante éxito, y la Lorenza Correa un completo triunfo. De dicho autor aun se oyen con gusto muchas de sus tonadillas, y sus sencillos cantos se conservan por tradicion en todas las clases de la sociedad, como son la tirana del *Trípili*, que se canta en la tonadilla de los *Maestros de la Raboso*, las seguidillas del *Triunfo de las mujeres*, y otros muchos trozos á cual mas originales y bellos.

Las tonadillas y zarzuelas, tanto de Pareja y la Serna, como de otros compositores, fueron logrando mayores triunfos á medida que se iban oyendo ejecutadas por unos cantores como las dos hermanas Correas y las Morenos, Manuel García, y Acuña, que á mas de saber interpretar los pensamientos de los autores, realzaban sus bellezas con la excelencia de sus voces y la inspiracion de sus genios.

Por los años de 1797 abrió sus puertas el teatro de los *Caños del Peral* á la tragedía española alternada con la ópera italiana; pero fueron tantos los enemigos que tuvo dicho coliseo en esta época, que á pesar de los bandos municipales para conservar el órden en las funciones, y de haberse formado un partido denominado de los *Panduros*, para defenderlo, no pudo conseguir atraer el público á sus espectáculos, y que en estos hubiese el órden y compostura necesarios.

Tan deplorable estado fué debido á las malas compañías de ópera, y á la popularidad que habian logrado alcanzar las funciones lírico-dramáticas españolas de los teatros de la Cruz y del Príncipe.

El éxito de estas funciones debió ser el verdadero cimiento de nuestro moderno teatro lírico, si conforme te-

niamos cantores, hubiesen tenido union los maestros compositores, poetas y literatos, formando entre todos un buen plan apoyado por el gobierno, y llevado á efecto por las empresas, hasta su completa perfeccion.

Hubo, sin embargo, un distinguido compositor que quiso llevar á cabo tan gran pensamiento por la verdadera senda de seguros adelantos, en compañía de D. Estéban Cristiani, que aunque italiano de nacimiento, hacia muchos años se hallaba avecindado en Madrid; pero dicho compositor, que lo era D. Francisco Antonio Gutierrez, capellan de S. M. y maestro de capilla del real convento de la Encarnacion, tuvo que ceder el puesto á la intriga y atrevida ignorancia de D. Francisco Bidangos, tenor de dicha capilla. Este habiendo hecho oir una opereta de su composicion, titulada la *Isabela,* formada de retazos de óperas italianas mal zurcidos y peor combinados, y por consiguiente sin ideas propias ni fundamento alguno para la creacion del drama lírico nacional, tuvo, con el buen éxito de semejante obra, y su entremetido genio, el suficiente apoyo para que le cediesen el teatro de los *Caños*, con el fin de establecer en él la ópera española.

Como dicho Bidangos no tenia los mayores conocimientos en el contrapunto y composicion, ni el talento necesario para llevar adelante tan ardua empresa, se unió al primer violin de baile, llamado Ronzi, hijo del bailarin Gaspar Ronzi, que se hallaba en la compañía que con la de ópera italiana alternaba en el teatro de los *Caños*, el año de 1787. Dicho violinista Ronzi, presentó ante el público sus dos primeras obras, que fueron dos oratorios sacros compuestos de retazos de óperas italianas, ambos aplaudidos, mas que por su mérito, por la buena ejecucion de los cantantes españoles.

Tan lisonjero éxito, aunque efímero, hizo aumentar en

Bidangos y Ronzi, no el entusiasmo artístico, ni el buen nombre de la nacion, sino la avaricia de especuladores. Sin contar para nada con los buenos maestros y cantantes españoles, mandaron contratar en Italia un compositor con el objeto de que escribiese óperas españolas, y ajustaron una nueva compañía de cantores principiantes, en la que solo habia el bajo D. José Torrellas, distinguido profesor, que despues pasó á la capilla de la catedral de Córdoba, y mas tarde á la real de S. M. en donde aun tuvimos el gusto de escuchar su hermosa voz por los años de 1833 y 34.

El maestro que Ronzi y Bidangos habian mandado contratar en Italia, no vino, y sin obras nuevas que ejecutar á la apertura de la temporada cómica, vuélvese á reproducir la *Isabela*: mas como su mérito era escaso, y el éxito anteriormente conseguido se debió á la ejecucion de los cantantes, no siendo ésta tan afortunada esta vez, mereció el desagrado del público.

En tan apurada situacion, los dos concesionarios antedichos, mandan traducir al idioma castellano las mejores obras de autores extranjeros; y peor interpretadas que traducidas, son reprobadas tambien, volviendo el público á desamparar el teatro de los *Caños del Peral*, dando su predileccion á los de la Cruz y Príncipe, en donde la Lorenza Correa y Manuel García, entusiasmaban á los espectadores con producciones puramente españolas.

Otra ocasion propicia para nuestra música lírico-dramática, desaprovechada por nuestros compositores y poetas, y vuelta á recoger por el especulador italiano Ronzi.

En efecto, conociendo este violinista la nulidad de Bidangos y el golpe en vago que habia dado uniéndose á él, pidió al gobierno de S. M. el teatro de los *Caños*, como único empresario; obligándose á presentar los mejores cantantes nacionales que hubiese, y á ejecutar las mas sobre-

salientes producciones españolas. El gobierno no solo accede á esta peticion, sino que por una real órden fechada en Marzo de 1801, se prohibe la admision de cantantes extranjeros en los teatros, y se le dá á Ronzi en arriendo, á mas del teatro de los *Caños*, los de la *Cruz* y el *Príncipe*, haciendo al violinista italiano, único y exclusivo director del gusto lírico-dramático de la corte.

Bajo la nueva direccion, quedan los teatros de la Cruz y Príncipe para compañías de verso, y el de los Caños del Peral elegido únicamente para la música, trasladándose á él los populares cantantes que en los otros trabajaban.

Los compositores españoles que vieron en esta concesion un tiro casi directo al pensamiento de la ópera nacional, por ser Ronzi enemigo encubierto de ella y no muy afecto á ellos, abandonaron del todo la música teatral, hasta los que se habian hecho populares en este género.

Ábrese de nuevo el teatro de los Caños con buenos cantantes, pero con obras extranjeras aderezadas con palabras castellanas, ó con argumentos traducidos puestos en música, de varios autores, por el italiano Ronzi; y no encontrando el público recreo en las nuevas producciones líricas, deja á sus predilectos cantantes, y se decide por las funciones dramáticas de los otros teatros.

Viene de Italia el maestro D. Francisco Federici, llamado por Ronzi para escribir óperas españolas; y si bien la primera produccion que puso en escena no disgustó, tambien los resultados fueron poco satisfactorios para la empresa.

En este estado se hallaban los teatros de Madrid, cuando tuvo lugar el incendio ocurrido en el del Príncipe, y la maledicencia de muchos descontentos que habia hecho la conducta de Ronzi, señaló á este como autor de tal desgracia, apoyándose en el odio que dicho empresario tenia á

los espectáculos dramáticos. No creemos que semejante atentado fuese cometido con premeditacion, pero lo cierto es, que el gobierno separó á Ronzi de las empresas teatrales, y no volvió á figurar mas en la corte.

La existencia de los teatros en esta época era muy precaria, y Manuel García abandonó la corte marchando á Málaga, en cuya ciudad fué recibido con entusiasmo: haciendo oir en aquel teatro varias de sus composiciones, entre las cuales sobresalió su primera ópera titulada: *El Preso,* sacado su argumento de la pieza francesa *Le Prisionner á la Resemblance.*

Para ocupar el gran vacío que dejára Manuel García en la corte, se hizo venir de Cádiz á Bernardo Gil, quien sobresaliendo igualmente en el canto que en la declamacion, la mesa censoria le colocó en el teatro del Príncipe para desempeñar á un tiempo las partes de galan de verso y música, en las que fué muy aplaudido (1).

Declárase en Málaga la fiebre amarilla y deja García dicha ciudad volviendo á la corte con contentamiento de los aficionados á la música. Bajo su direccion y la del célebre Maiquez, se organizan dos compañías, una de verso y otra de canto para los años del Peral, y vuelve á renacer en el público la esperanza de ver planteados cual debieran sus espectáculos predilectos.

En efecto, Manuel García empieza á hacer oir sus producciones lírico-dramáticas, entusiasmando al público

(1) Bernardo Gil, nació en la Granja y murió en la corte, á la edad de sesenta años, en 1832. En las piezas que mas se distinguió este cantante fueron en el *Delirio, Adolfo y Clara, El Preso, El Califa, Iocondo* y otras. Despues de haber cantado en la corte un año, marchó á Paris é Italia y volvió á Madrid en 1814 donde continuó trabajando con aplauso hasta el año de 1820 que tuvo que jubilarse por su falta de salud. Sus grandes conocimientos en la direccion de escena, le valieron el que despues de jubilado, le eligiesen sus compañeros director ó autor de las compañías que funcionaban en los teatros de la Cruz y Príncipe, hasta un año antes de su muerte.

tanto por la originalidad y gusto de ellas, como por lo bien ejecutadas y puestas en escena. *El Criado fingido, El Farfulla,* poesía de D. Ramon de la Cruz; *El Tio y la Tia, Quien porfia mucho alcanza, El cautiverio aparente, El reloj de madera, El hablador, Los ripios del maestro Adam, Florinda,* y *El poeta calculista,* poesía de D. Diego del Castillo, fueron obras que alcanzaron una popularidad extraordinaria, recorriendo la mayor parte de los teatros de España con un éxito brillante, por sus melodías distintas en un todo de las italianas, alemanas y francesas. Muchas de ellas son todavía populares y se escuchan con un marcado placer, entre las que citaremos, la cancion del *Caballo,* y el *Polo,* cuya letra empieza:

Yo que soy contrabandista
y campo por mis respetos,
á todos los desafio
y á ninguno tengo miedo. etc.

Manuel García era el hombre iniciado para fundar sólidamente nuestro teatro lírico nacional, tanto por la inspiracion de sus cantos, como por la ejecucion de ellos, la popularidad alcanzada con su mérito, y entender el gusto del público y los negocios teatrales. Pero los acontecimientos políticos nos arrebataron tan sobresaliente ingenio, como nos arrebataron la calma y bien estar de las familias.

Lorenza Correa marchó á Italia, como antes lo habian efectuado las Morenos; y García salió para París en cuya capital se dió á conocer con un feliz éxito, el dia 11 de febrero de 1808, con la ópera del maestro Paer, titulada: *La Griselda.*

El tenor español García ha sido el genio mas privilegiado que hasta el presente han conocido los teatros de Europa. Su escuela de canto ha perfeccionado la italiana

y francesa: sus composiciones han generalizado y hecho conocer el gusto de las melodías españolas: su voz ha sublimado los cantos de los mas sobresalientes compositores estrangeros, y á su talento se le debe gran parte de la gloriosa corona que ciñe el inmortal y sublime Cisne de Pesaro, Joaquin Rossini.

Para su beneficio puso García en escena en el teatro italiano de Paris el dia 15 de mayo de 1809, su obra nominada *El poeta calculista*: arrancando entusiastas aplausos de la numerosa y escogida concurrencia que llenaba el teatro en las muchas y consecutivas noches que se ejecutó, y haciéndole repetir en todas ellas tres ó cuatro piezas de las siete que componen dicha produccion española. De Francia, pasó García á Italia en 1811, y fué aplaudido con entusiasmo en Turin, Nápoles y Roma, mereciendo ser nombrado académico filarmónico de Bolonia y primer tenor de la cámara y capilla de Murat. En 1812 se representó con feliz éxito en el teatro de San Cárlos de Nápoles su ópera en dos actos *Il Califa de bagdad*. En 1816 escribió Rossini en dicha capital para los dos genios españoles, Isabel Colbran y Manuel García, el *Otello*, como en 1814 habia escrito para la distinguida española Lorenza Correa, el *Aureliano en Palmira*. Para García compuso el mismo maestro, el *Barbero de Sevilla*, en cuya obra intercaló por final, una melodía del célebre tenor español, como hizo Rubini en París, y en la misma ópera el año de 1831, con la cancion *Se il mio nome saper voy bramate,* composicion de García, que en nada desmerece de las demás piezas que componen tan popular é inspirada partitura. A fines del año de 1816, volvió García al teatro italiano de París, presentándose de nuevo ante el público con la ópera *El Matrimonio secreto*, cautivándose las simpatías de los exigentes parisienses, con su genio y su talento sin rival en la

ejecucion de todos los papeles confiados á su cuidado; cuyo desempeño, era siempre el de la perfeccion, sin haber hecho nunca variar á ningun compositor, la mas pequeña frase en las obras que para él se escribieron.

Un año pasó en Lóndres cantando en compañía de la Fodór, y causando el mismo entusiasmo que en París: volviendo á esta capital despues, para ser el primero en hacer oir la inspirada música de Rossini, desconocida hasta entonces del público parisiense.

La época mas brillante de García fué desde 1818 á 1824, cuyo tiempo pasó en París sin conocer rival como cantante; haciéndose aplaudir como compositor, en las óperas francesas é italianas de su composicion tituladas: *La mort du Tasse y Florestan*, *La Menniere*, *é Il Fazzoleto*; siendo el mas sobresaliente maestro de canto de la corte de Francia, entre cuyos discipulos se cuentan su hijo Manuel, María conocida por la Malibran, y Paulina, la condesa de Merlin, la señorita Favelli, la Merie-Lalande y Adolfo Nourit; y mereciendo se le nombrase primer tenor de la cámara y capilla de S. M. el rey de los franceses.

Establecido García en Lóndres por haber sido ajustado para aquel teatro en 1824, creó una academia de canto á la que asistieron en algunas ocasiones, segun Fetis, mas de ochenta discípulos: acabando sus estudios en este centro musical su hija Maria, la cual hizo su estreno en 1825 con el papel de Rosina en el *Barbero de Sevilla*, nivelándose en su primera representacion á las cantantes mas sobresalientes de su tiempo.

Despues de haber pasado Manuel García algunos años en Nueva York y Méjico, en donde fué á la vez empresario, compositor, director de orquesta, cantor, maestro de coros, y aun maquinista, volvió otra vez á París lleno de achaques por sus continuos trabajos, y pobre por haber

sido robado á su regreso de América: encontrando en la capital de Francia la proteccion y amparo que da la ilustracion al genio, hasta su muerte acaecida el 9 de junio de 1832, á los 57 años de edad. Al entierro de García asistieron todos los profesores distinguidos de París, y muchas personas notables en los varios ramos del saber humano; y aunque se nos tache de pesados, vamos á reproducir con gusto una correspondencia de un testigo ocular de esta sosolemnidad religiosa, para pagar un tributo de admiracion al sublime artista, y un recuerdo de entusiasmo al genio español, ya que su patria lo condenó al ostracismo, encumbrando á medianías estrañas. Dice así la correspondencia:

«El dia 9 de junio último falleció en París de una enfermedad tan desconocida por sus primeros síntomas, como ejecutiva por sus progresos, el célebre español Manuel Garcia, tan sobresaliente actor y cantante, como eminente compositor y músico. No parece sino que las mayores notabilidades de París se han emplazado para abandonar este suelo emporio de la civilizacion, y en muy corto período se han reunido en el sepulcro muchos de los hombres mas famosos de la culta Europa. Pero si Lamarque y Persier solo han provocado el llanto interesado de sus bandos respectivos, Couvier y García, mas afortunados por ser menos hostiles, han excitado el sentimiento de todos los partidos, ventaja que siempre tendrán las ciencias y las artes sobre los colores políticos y las disensiones civiles. García que comenzó su carrera por *seise* de la catedral de Sevilla, ha visitado mucha parte de Europa y América, admirando siempre por sus talentos siempre nuevos, y por sus facultades artísticas, que no han desmayado ni un punto en su dilatada carrera. Lo mas distinguído de París asistió al funeral, pronunciándose sobre la tumba algunas palabras de dolor y despedida. Han sido muy notables los discursos pronunciados por los señores Castil-Blaze, Fetis, Troupenas y un amigo del hijo de García, cuyo nombre no descubren los periódicos. La obra que escribia sobre el canto, y que tantos afanes y estudios le habia costado, no quedará sin provecho para el arte puesto que su hijo Manuel, digno discípulo y heredero de los talentos del padre, toma á su cargo el no desfecundar al mundo de joya tan preciosa. Cuantos hijos ha tenido García han sobresalido siempre por algun talento escénico, y una niña que ha dejado, ya iniciada en los encantos de la música, promete hacer sentir en Europa los mágicos acentos de la Malibran su hermana. García ha sido universal en su arte, y tan superior se mostraba haciendo sentir los altos pensamientos de Mozart,

como los dulces, fáciles y melodiosos sones de la Andalucía su país natal: cuando se publique su obra sobre el canto, su memoria, ya que no su frente, se adornará con una triple corona.

«He aquí el discurso mas notable pronunciado sobre el sepulcro, y hecho por Mr. M. P. R., íntimo amigo del hijo de Manuel García.—Señores: Honrado con la amistad de Manuel García, é intimamente unido desde la infancia con el hijo de este artista célebre, á quien una tan cruel y prematura muerte acaba de arrebatar al arte y á la amistad, es para mí un deber venir en nombre de este hijo ausente á dirigir el último adios á aquel que fué á la vez objeto de su cariño y de su respeto. Al talento de cantor dramático y de compositor, unia García otro no menos brillante ni menos elevado y en el que no tenia rival, el de profesor. Mientras que nosotros ofrecemos aquí un triste obsequio á sus mortales despojos, sus discípulos llevan aun la gloria de su nombre á los lugares en que ha dejado tan duraderos recuerdos de sus triunfos. Mas feliz que sus émulos, gozará de una doble celebridad como artista; los discípulos que ha formado, aquellos que saldrán de la escuela, cuyos firmes y duraderos cimientos ha puesto, harán aplaudir por largos años el nombre de García en toda la Europa música. Jóven aun García gozaba ya de un nombre célebre, y sin haber tenido jamás maestro, alcanzaba un distinguido rango entre los tenores mas hábiles. Músico perfecto, dotado de una voz fácil y penetrante, era un cantor solo de instinto. En esta época de su vida fué cuando vino por la vez primera á París, y aun recuerdan los aficionados con cuanta gracia y encanta ejecutaba el Paulino del *Matrimonio Secreto.* Para cualquiera otro, esto hubiera sido la perfeccion; para García no fué mas que el primer paso en la carrera. Los italianos habian ya aplaudido con entusiasmo su talento cantante, y lo habian colocado en el rango de los mas distinguidos, cuando tuvo la suerte de conocer al célebre Anzani, el García del siglo pasado. Anzani, uno de los últimos vástagos de aquella famosa escuela que arrojó tan gran resplandor en los siglos XVII y XVIII; Anzani, cuya vecindad demasiado peligrosa temian los famosos sopránosx, se aficionó á García y lo inició en los secretos del método que habia hecho por tanto tiempo la gloria de la Italia. A vosotros consta como aprovechó García estos preciosos consejos; vosotros lo habeis admirado en los mas bellos dias de su carrera dramática; vosotros sabeis á qué grado de perfeccion se elevó; pero vosotros no habeis podido, como aquellos que lo han tratado con intimidad, ver con que ímprobo ardor empleó todo el vigor de su talento en el adelanto de un arte que hacia su felicidad como habia hecho su gloria. Todos sus discípulos fueron sus amigos; vosotros conoceis sus nombres, que ocupan un lugar entre los de los mas distinguidos. Nápoles, París, Milan, Lóndres, Génova y Madrid los aplauden diariamente: Manuel García, heredero del nombre y del talento de su padre, seguirá dignamente su brillante carrera. La escuela no degenerará en sus manos.

»García, aunque natural de España, amaba apasionadamente la

Francia: y al concluir su carrera dramática, en ella fué donde quiso fijarse, y por la sola influencia de su fama y de sus trabajos consiguió hacer de París la metrópoli del arte de cantar. Bien distante del mezquino egoismo de los viejos maestros de Italia, la única preocupacion de este grande artista era la de hacer accesibles á todos los amigos del arte, los tesoros que habia amontonado su larga experiencia. Se ocupó toda su vida en formar un gran tratado acerca del arte de cantar; pero era tal su severidad para consigo mismo que le hemos visto en sus últimos años rehacer por dos ó tres veces su inmenso trabajo. El fruto de tantas vigilias no se verá perdido; el mas digno, el mas duradero monumento que puede su hijo levantar á su memoria es la publicacion de esta obra maestra (1). García ha dejado aun otra obra por concluir, la educacion de una niña, cuya rara y precoz inteligencia se complacia en desarrollar, y á la que anunciaba el mas brillante porvenir, creyéndola ya émula digna de su ilustre hija la primera cantatriz de nuestro tiempo. Los amigos del arte, los amigos del artista podrán al menos consolarse con la idea de que García no ha muerto absolutamente (2). »

La capital de Francia ha rendido siempre un justo tributo de admiracion y respeto á la memoria del ilustre artista español Manuel García, admirando sus obras y colocando su nombre en la sala del teatro italiano, en medio de los mas esclarecidos genios de la música. En cambio, en España ha permanecido por mucho tiempo relegado al olvido, y olvidadas sus obras; y habiéndose construido muchos y buenos teatros, en nuestros dias, en ninguno de

(1) Esta obra ha sido publicada en París hace pocos años bajo el título de *Escuela de García*, por su hijo Manuel. Al año siguiente de su publicacion, fué traducida al italiano por Alberto Mazzucato, maestro de canto del conservatorio de Milan, é impresa en el gran establecimiento de Juan Ricordi. Sin ninguna duda, la gran obra de García es la primera escuela de canto que hasta el dia se ha publicado.

(2) Las obras que Manuel García dejó escritas á mas de las referidas son: *La buona Famiglia*, ópera en un acto con letra de García; *La gioventú d' Enrico V*, en dos actos: *Il Lupo d' Ostende*, en dos actos; *Y banditi*, en dos actos; *Le tre sultane*, en dos actos; *Astuzia é prudenza*, en un acto, ejecutada en Lóndres; *Los dos maridos solteros*, en dos actos; *Don Quijote*, en dos actos; *Una hora de matrimonio*, en un acto, ejecutada en Méjico; *L' isola desabitata*, ópera de salon con acompañamiento de piano; *Jophones*, ópera francesa; *Zaira y Azor*, en dos actos; *Un advertimento ai gelosi*, ópera de salon; *Jaira*, ópera española en dos actos; I *tre gobbi*, ópera de salon; *El zapatero de Bagdad*, en dos actos; *Le cinesi*, ó *Il finto svedo*, óperas de salon con acompañamiento de piano; y una gran coleccion de canciones españolas, de las que algun compositor moderno español se ha aprovechado, cambiándoles la letra y título.

ellos, esceptuando el de la *Zarzuela* de Madrid, se halla esculpido el nombre de Manuel García, siendo así que se leen otros estranjeros!!

Los comentarios son inútiles, cuando tanto dicen los hechos.

Los teatros de provincia, en la época que vamos historiando, arrastraban una vida miserable perseguidos aun por el fanatismo religioso, y desacreditados por las malas compañías que en ellos funcionaban; esceptuando el de Barcelona, en donde tanta aficion ha habido siempre á la música y la declamacion, y tan buenas compañías de uno y otro género han trabajado constantemente.

Para dar una idea de esta verdad, copiaremos las listas de las compañías española é italiana que en el año de 1794 funcionaban en el teatro de Santa Cruz, dirigida la primera por Francisco Baus, y la segunda por el compositor y empresario don Antonio Tozzi, director que fué de la compañía italiana de los sitios reales en tiempo de Cárlos III.—Actrices de verso: Francisca Laborda, María del Amparo Morales, Manuela Pacheco, con obligacion de cantar, Isabel Calvillo, Manuela Morales, graciosa de canto; Tadea Sanchez, cantora; Petra Fernandez, cantora; Josefa Calvillo y Manuela Martinez. Actores: Josef Ordoñez, Fernando Castro, Manuel García, José Fondevila, con obligacion de cantar, Francisco de Paz, Justo German de Paz, Joaquin Alcaraz, Miguel Negre, Patricio Romero, Josef Morales, cantor gracioso y figuron; Dionisio Ibañez, gracioso y cantor; Francisco Sanchez, Andrés Cortinas, galan de música, y Tomás Presas, músico.—Compañía de canto italiano: Primera bufa absoluta, Ursula Fabrizzi; segunda bufa, María Palmieri Panizza; tercera bufa, Antonia Mey. Primer tenor absoluto, Pompiglio Panizza. Otro tenor primero, Pedro Bragazzi. Primer bufo absoluto, Cayeta-

no Neri. Otro primer bufo, Tomás Marqui. Apuntador y copista, Angel Valli. Maestro y compositor, Antonio Tozzi.

Por los datos que á la vista tenemos, las compañías de ópera italiana, hasta en el mismo Barcelona, entusiasta de esta clase de espectáculos, eran pospuestas del público en general, á nuestras compañías de canto y verso español; trabajando aquellas con escasa concurrencia, y estas con mucha, para aquel tiempo, segun se desprende por los resultados de las entradas que hemos tenido la curiosidad de estractar de los *Diarios* antiguos de Barcelona. Treinta y una representacion de cada compañía en los meses de noviembre y diciembre de 1793, y parte de enero del 94, nos han dado por resultado: que la compañía española en 31 representacion, produjo 49,538 rs. vn., siendo la menor entrada de 728 rs. y la mayor de 4,434; y la italiana en el mismo número de funciones, la de 26,642 rs., siendo la menor entrada de 504 rs. y la mayor de 1,870, que fué la del estreno de una ópera nueva compuesta por el director de la compañía, titulada: *Los Mancebos saboyardos*, pues la mayor de las anteriores, solo subió á 1,324 rs.

Para darle en Barcelona la preferencia á la companía española por ser la mas considerada, habia la costumbre en algunos dias, de que la italiana funcionase por la tarde y la española por la noche: como se vé, por ejemplo, en el anuncio de la funcion del sábado 1.º de marzo de 1794, en que á las 5 de la tarde se ejecutaba la ópera italiana *La dama çaprichosa*; y á las 8 de la noche, la comedia: *Saber premiar la inocencia y castigar la traicion*; la tonadilla á cuatro: *Los amantes engañados y dos hermanas contrarias*; el sainete: *El matrimonio del muerto*, y el baile: *Los corsarios argelinos y pescadores valientes*.

Con el fin de que tuvieran mas aliciente las óperas italianas, las denominaban zarzuelas, y buscaban los argu-

mentos en nuestros gloriosos hechos históricos: así es, que en unos versos en elogio de la que compuso el maestro Tozzi titulada: *El amor á la patria ó Córdoba librada de los moros*, se lee en el *Diario de avisos de Bareelona* del 6 de febrero de 1793 lo siguiente:

Chiari, clarísimo poeta,
Compuso en zarzuela hermosa,
El bello amor de la patria,
Que echó á los moros de Córdoba.
Apolo al oir el metro
Y su tan selecta prosa,
Dijo y mandó, que en sublime
Música se nos componga, etc.

Véase, pues, como nuestra poca proteccion y nuestra mucha incuria, han sido la única causa de que se haya aclimatado la ópera italiana en España, con abandono completo de la nacional; pues tanto por nuestra música y nuestra lengua, como por los argumentos sacados de hechos gloriosos, nada tenemos que envidiar á ninguna nacion estranjera, sino la nacionalidad de que están poseidas.

CAPÍTULO XXX.

Cámara de música de Carlos IV.—Disensiones entre los profesores de la cámara y capilla de S. M.—Concédeseles á los profesores de la real capilla el uso de uniforme bordado.—Union de las dos corporaciones.—Fundacion de la concordia funeral de la real capilla.—Entra en el magisterio de dicha capilla don José Lidon.—Estado de la escuela de música del colegio de niños cantores de la capilla de S. M.—Don Jaime Valius y Vila, y sus obras.—Don Manuel José Doyagüe, y sus obras.—Varios maestros y organistas españoles que sobresalieron.—Refutacion de algunas opiniones escritas por don Santiago Masarnau en el *Artista*.—Influencia de la música en los españoles.—Don Indalecio Soriano Fuertes.—Don José Sobejano.

Amante de la música el rey Carlos IV, su cámara real era el centro de los mas sobresalientes profesores de aquella época, tanto españoles como estranjeros. En ella lucian su habilidad y talentos, los compositores, cantantes é instrumentistas, Lidon, Espinosa, Oliver, Perez Caballero, Rosquellas, Iznar, Carril, don Cayetano y don Francisco Brunetti, Bocherini, Vaccari, Manfredi, y Boucher. Mas por un lado las rivalidades de artistas llevadas hasta un estremo poco conveniente, y por otro las intrigas cortesanas que se introdujeron en dichas academias, unidas á la guerra que estalló despues con la Francia, hicieron desaparecer las halagüeñas esperanzas que el arte pudo haber concebido para su encumbramiento y desarrollo.

No nos parece oportuno relatar ni comentar la *memoria* que escribió Alejandro Boucher, primer violin de cámara y maestro de S. M. Carlos IV, por motivos que no son de este lugar: baste saber, que Boucher no era español,

que debió toda su fortuna á nuestros monarcas, y que no se acordó mucho de ello en su memoria (1).

Como todos los honores y distinciones se los llevaban los profesores de Cámara, los de la capilla real se creyeron postergados y rebajados, é hicieron una esposicion á S. M. pidiendo el uso de uniforme bordado como lo tenian aquellos, siendo así que todos pertenecian al servicio de la real casa. La iniciativa de este pensamiento fué tomada por don Juan Colbran, violin de dicha real capilla y padre de la Isabel Colbran, célebre cantora despues, y esposa del maestro Joaquin Rossini; y aunque hubo una fuerte oposicion por parte de los profesores de Cámara, entre los que sobresalian los dos hermanos Brunetti y don Manuel Espinosa, pretestando que no era justo se igualasen los de la capilla á los de la Cámara, sin embargo, con el apoyo del príncipe de Parma y príncipe de la Paz, lograron los de la capilla que S. M. les concediese lo solicitado.

Habiendo en la capilla profesores que pertenecian á la Cámara, estos por espíritu de la corporacion mas distinguida del monarca, se opusieron á firmar la esposicion antedicha, y por consiguiente á sufragar los gastos de la Comision que para el mejor buen éxito de lo pedido marchó al real sitio del Escorial, compuesta de los profesores don Juan Colbran, don Ramon Pauladarias, y don Rafael Monreal.

Tampoco quisieron asentir con lo solicitado los profe-

(1) Alejandro Boucher, llamádose por él mismo *Alexandre des violons*, vive aun y habita en un pueblo de los alrededores de Paris. Este hombre original, ha escrito é inventado muchas fábulas que no citamos por ser ajenas de nuestra obra; pero sí lo haremos de una, para que por esta pueda colegirse la magnitud de las demás. Alejandro Boucher asegura ser el autor de la *Marsseillese*, himno patriótico francés atribuido á Gretry, y que dicho célebre compositor desmintiendo estas voces en sus *Memoires ou essais sur la musique*, dice; que la letra y música de dicho himno fueron compuestas por Mr. Rouget de Lille, y que lo único que él hizo cuando el autor se lo remitió á París desde Strasburgo, fué sacar varias copias y distribuirlas.—A la muerte de Fernando VII, Boucher todavía se hallaba en Madrid, donde le conocimos, y aunque niños entonces, recordamos muchas de sus escentricidades ridículas, como la de colgar en el violin algunas de las condecoraciones que tenia, porque decia que el violin, y no él, las habia ganado.

sores cantores; y así fué, que el real decreto concediendo el uso de uniforme bordado á los profesores de la real capilla, escluia á los de canto, como se infiere por el oficio que el ministerio de Gracia y Justicia pasó al mayordomo mayor de S. M. (1).

Estas rivalidades entre los profesores de cámara y capilla, producidas por el estrangerismo de algunos de los primeros, y el resentimiento de muchos de los segundos, por haber llegado el caso de que á la muerte de Cárlos III ni aun se les incluyó en la testamentaria de dicho soberano, no considerándolos como pertenecientes á la real casa, pudo tener fatales consecuencias, si el tacto esquisito y no comun talento de don José Lidon, don José Teixidor y don Vicente Perez, no hubiesen calmado los ánimos, consiguiendo poco á poco las prerogativas y distinciones iguales para ambas corporaciones.

Entre las que alcanzaron, citarémos la de que habiéndoseles despojado á los profesores seglares de la capilla real, por los PP. Franciscos descalzos del convento de San Pascual, del real sitio de Aranjuez, de la prerogativa que tenian de ir inmediatos á los capellanes de altar y de honor (2),

(1) «Exmo. Sr.—El Rey se ha servido aprobar el dibujo que ha acompañado V. E. en su papel de 25 de este mes para el uniforme de los profesores de música instrumental de la real capilla, cuyo uso tuvo á bien concederles por real órden del 15 del mismo; y de la propia real órden lo participo á V. E. para su inteligencia y cumplimiento. Dios guarde á V. E. muchos años. San Lorenzo 28 de diciembre de 1795.—Eugenio de Llaguno.—Exmo. Sr. Mayordomo Mayor.—*Decreto del Mayordomo Mayor de S. M.*—San Lorenzo 30 de diciembre de 1792.—El Mayordomo Mayor.—Pase al intendente contralor general de la real casa, para su cumplimiento en la parte que le toca.»

(2) En la etiqueta de Palacio y en el párrafo que alude á las procesiones en que asisten SS. MM. dice: que las comunidades religiosas vayan delante, y luego el cabildo de curas y beneficiados ,y presidiendo en el centro á este, el guion de la real capilla con los cantores y ministriles de ella, los capellanes de honor y predicadores de S. M.—En la constitucion 70, de las mandadas formar en 1627 por el rey Felipe IV, dice: «Mandamos que siempre que se hallare junta nuestra real capilla, haya de preceder y preceda aunque sea á cualquier cabildo, etc.»—En la Constitucion 130 de las que se hicieron el año 1757, se lee: «Ordenamos y mandamos: Que siempre que se hallare junta nuestra real capilla, y comunidad de capellanes de honor con cualquiera cabildo, congregacion, ó comunidad, haya de preceder, y preceda á todos, que así es nuestra real voluntad.»

en las procesiones á que asistian SS. MM., prerogativa que desde el año de 1777 venian reclamando sin poderla lograr; en 1796 la consiguieron, á pesar de tener en contra á don Ignacio Malo, secretario del cardenal patriarca, y á don Ramon Oñate, maestro de ceremonias (1).

Concibieron y llevaron acabo tambien los antedichos tres profesores, el feliz pensamiento de establecer una hermandad ó asociacion, para crear y mantener, á su costa y á la de sus sucesores que quisieran incorporarse á ella, un fondo existente para el pago de sus entierros, en atencion á que muchos empleados de las clases que componian la real capilla no tenian los medios con que costearlos por la cortedad de sus dotaciones. Y reunidos todos los individuos que componian la real capilla en casa del vice-maestro, primer organista don José Lidon, con anuencia y permiso del Cardenal Patriarca, fueron aprobadas por unanimidad las *Constituciones de la Concordia funeral de la real capilla de S. M.*, y aprobadas por el Monarca el 18 de julio de 1797 (2).

(1) «El Sr. Príncipe de la Paz en oficio de 18 del corriente, de órden del Rey me dice lo siguiente: —Emmo. Sr.: Con fecha de ayer me ha remitido el Sr. D. Eugenio de Llaguno un memorial de los músicos seglares de la real capilla, en que con motivo de lo ocurrido en la procesion del Corpus de este año en Aranjuez acerca de si debian ir antes ó despues de la comunidad del real convento de San Pascual, solicita que se les conserve en la posesion de preceder en las procesiones á que asista el Rey, á cualquier cabildo ó comunidad religiosa formando un cuerpo con los músicos eclesiásticos, capellanes de honor y predicadores de S. M.; y el informe de V. Eminencia. De todo he dado cuenta al Rey, y S. M. se ha dignado declarar, que la música de su real capilla debe tener la insinuada preferencia, sin que obste á la posesion, en que hasta ahora ha estado de ella, lo determinado por V. Eminencia en el caso que dió motivo á la citada representacion, respecto de haber sido provisionalmente.—Cuya real órden comunico á V. S. para su inteligencia, y que la tenga presente para gobierno de la real capilla. Y encargo á V. S. que junte los músicos seglares de esta y les haga saber la espresada real resolucion para su satisfaccion. Dios guarde á V. S. muchos años. San Lorenzo 19 de setiembre de 1796.—Antonio Cardenal de Sentmanat Patriarca de las Indias.—Sr. D. José Isasi, Receptor de la real capilla.

(2) La primera constitucion de esta concordia está concebida en los términos siguientes: «Solamente podrá entrar en esta *Concordia* el maestro y vice-maestro de capilla, y los individuos de las clases de capellanes de altar, capellanes de coro, músicos de voz é instrumentistas, que tengan plaza jurada con sueldo en la real capilla.—Luego que algun in-

Para evitar las rivalidades habidas, fueron nombrados muchos de la capilla real, profesores de cámara y viceversa, y de esta determinacion resultó la concordia entre todos, y *Concordia* se le puso á la asociacion de que hemos hecho referencia (1).

Tan feliz union dió por resultado, el que considerados ya los profesores de la capilla de S. M. en el real decreto fecha 30 de mayo de 1798, en que se les pedia un donativo voluntario para sufragar los gastos estraordinarios del estado, *como distinguidos con la confianza de los Reyes por gozar el honor de servir inmediatamente á las personas de SS. MM. y de su real familia con mas proximidad de sus beneficios;* dió por resultado dicho donativo la cantidad de 30,691 reales y 15 maravedises; cantidad algo crecida, si se consideran los sueldos que disfrutaban los profesores, el número de estos, y lo escasas que iban las pagas por el estado de la nacion en dicha época, segun lo manifiesta el suplemento á la Gaceta de Madrid del mártes 19 de junio de 1798.

Jubilado por su avanzada edad el maestro de la real capilla D. Antonio de Ugena el año de 1805, como dejamos ya dicho, entró á ocupar el magisterio y la rectoría del

dividuo de dichas clases jure su plaza, se le hará sabedor de esta Concordia por el secretario, por si quiere presentar memorial para ser admitido; y no ejecutándolo en el término de un año, habrá de pagar en cualquier tiempo que lo solicite, ademas de cuarenta reales de entrada, todas las mesadas, sufragios y desembolsos vencidos desde el cumplimiento de dicho término.—Los individuos actuales de las referidas clases que no han concurrido á la fundacion de esta Concordia, serán admitidos luego que lo soliciten, no estando enfermos al tiempo de su presentacion, y satisfaciendo la misma cantidad de entrada que los fundadores, y las mesadas, sufragios y desembolsos pagados desde la fundacion.—Entregado memorial por el pretendiente al secretario, este le hará presente á la junta particular de gobierno, que desde luego le admitirá en la Concordia, sin tomar informes de su vida y costumbres, por ser suficiente calificacion la gracia dispensada por S. M. á su persona.»

(1) D. Cayetano y D. Francisco Brunetti, D. Manuel Fernando de Espinosa, D. Gaspar Barli, D. Francisco Vaccari, y D. Alejandro Boucher, individuos de la real cámara y tambien de la capilla, escribieron desde Aranjuez adhiriéndose á lo acordado, y deseando pertenecer á la Concordia.

colegio de niños cantores D. José Lidon ; colegio que sostenido por el real patrimonio, pasaba una renta anual de veinte y cuatro mil reales para la manutencion de seis plazas, á mas del edificio y los sueldos de maestros y dependientes ; y por los papeles y efectos de enseñanza que aparecen en el inventario que se hizo el dia 10 de junio del año citado, podrá conocerse el estado en que se hallaba (1).

Mucho mejoró dicho colegio con la entrada de Lidon, conociéndose al poco tiempo, tanto en el órden interior y mejora de libros y muebles, cuanto en el ramo de enseñanza : así como tambien la eleccion de obras para la real capilla, que descuidaba algun tanto su antecesor, por ejecutarse casi siempre unas mismas.

Por la época en que vamos historiando, las capillas de música de las catedrales se hallaban en un estado brillante.

(1) Inventario de los efectos habidos en las escuelas :—«Dos clavicordios grandes con registros. pintados con las armas reales. En los piés que cada uno de ellos tienen, dice: *Real Coliseo ;* porque son del de las óperas en el Buen Retiro ; y los dieron para que no estuviesen sin uso, pero con la condicion de devolverse en cualesquiera tiempo en que se pidan.—Una papelera ó armario, con seis andanas, que servia en San Gerónimo para custodiar los papeles de música cuando SS. MM. habitaron en el Buen Retiro : y tambien habrá que devolverla cuando se pida para el mismo efecto.—Dos libros de misas á facistol, á cuatro voces: el uno es de Torres, de imprenta; y el otro de Prenestina, de mano, muy mal tratado. Un atril grande para estos libros.—El Stabat Mater de Pergolesi á duo; todo completo y forradas en cabritilla encarnada las siete partes de que se compone.—Catorce libros de solféos, de varios autores.—Cuatro libros de duos ; y dos cuadernos de varios autores.—Dos libros de arias de varios autores.—Varias arias, motetes y cantadas sueltas.—Varios cuatros letanías, y salves sueltos.—Unas reglas de acompañar impresas de D. José de Torres.—Una escuela de D. José Lidon.—Dos oratorios á 4 de D. Francisco Corselli.—Un oratorio á 4 de D. Antonio Ugena.—Un oratorio á 4 de D. José Lidon.—Un diccionario de la lengua castellana.—Dos calepinos de Salas, muy usados.—Seis catecismos de san Pio Quinto.—Cuatro artes, y dos Virgilios.—Seis libros fábulas de Fedro, y tres Cornelios Nepotes.—Ocho libros sextos Aurelios, y dos cartas de Ciceron.—Cinco cartas de san Gerónimo.—Tres catecismos de Ripalda.—Las Obras de Fr. Luis de Granada en diez y seis tomos de cuartilla muy mal tratadas.—Dos tomos en fólio de las crónicas de san Francisco.—Un breviario chico, muy mal tratado.—Una mesa grande, con su cajon: y otra chica sin él.—Un banco mediano, y tres chicos, y tres cortinas de bayeta verde.—Nota : todos los papeles de música, especialmente los libros de solfeo y de duos, y el breviario y varios libros de gramática, con toda la obra del citado Fr. Luis de Granada, están muy mal tratados y necesitan renovarse cuando haya caudales para ello.»

Maestros, organistas, instrumentistas y cantores, eran lo mas selecto, por sus grandes conocimientos y sobresalientes facultades.

Don Jaime Valius y Vila, que de maestro de la catedral de Gerona pasó á la catedral de Córdoba, cuyo magisterio, ganado por rigurosa oposicion, se le confirió el 3 de junio de 1785, fué uno de los mas grandes compositores de su tiempo en el género religioso; no solo por sus profundos conocimientos en la ciencia armónica, sino por su inspirado genio en producir melodías, que al par que halagaban al oido, inducian al oyente á la contemplacion y recogimiento debidos en el sagrado recinto de la iglesia.

Las obras que de este maestro se conservan en los archivos de la catedral de Córdoba, son: la lamentacion primera del miércoles Santo, á ocho voces con todo instrumental; la primera del jueves, y la tercera del viernes, idem; el *adjubanos* para el miércoles de ceniza; los cuatro *Benedictus* para las cuatro domínicas de cuaresma, á seis voces, con bajones; la famosa *Nona* para el dia de la Asuncion, á nueve voces, con instrumental; el sin igual motete *Hoc Corpus*, para el monumento, á cuatro, con instrumental; gran número de salmos é himnos, para todas las primeras clases del año, á ocho voces con toda orquesta; cuatro *magnificat*, uno á cinco voces y los otros á ocho con instrumentos; y otros tres mas ligeros, el uno á seis, y los otros dos á ocho; ocho grandes misas á ocho y á nueve voces con instrumental, de relevante mérito artístico, y de sublime inspiracion melódica: nueve misas mas cortas, cuatro, á cuatro voces, y otras cuatro á ocho, todas, menos una, con acompañamiento de orquesta; y un gran número de motetes para todas las festividades del año.

Hemos tenido la fortuna de ver y estudiar todas estas obras, gracias á la amabilidad y complacencia del actual

maestro de capilla de la antedicha santa iglesia, D. Salvador Serrano; y todas ellas merecen un puesto preferente entre las glorias musicales españolas, y una pluma mas bien cortada que la nuestra para encomiar sus bellezas.

En noviembre de 1822, pasó Balius á ocupar el magisterio del real convento de la Encarnacion de Madrid, conservándole el cabildo de Córdoba su plaza, que desempeñó el músico mas antiguo de dicha capilla, hasta el año de 1826, época de su muerte, que le fué conferida á D. Juan de Cuevas el dia 16 de diciembre del mismo año, despues de una rigurosa oposicion en que sus ejercicios fueron los mas sobresalientes.

D. Manuel José Doyagüe, este genio privilegiado de la música sacra, y cuyas obras son la admiracion de nacionales y estrangeros, por la sencillez y sublimidad en sus cantos, y la profundidad en sus combinaciones armónicas, nació y murió en la ciudad de Salamanca, emporio de las ciencias, y guia luminoso de los grandes talentos que en todos los ramos del saber humano ha tenido la nacion española.

De niño de coro de la catedral de Salamanca, subió Doyagüe á dirigir interinamente la capilla de música el año de 1781, á los 26 de su edad, por la imposibilidad de su maestro D. Juan Martin: confiriéndosele al mismo tiempo la cátedra de música, que únicamente conservaban las universidades de Salamanca, Bolonia y Oxford.

Habiendo dejado esta vida transitoria por la eterna de los justos el virtuoso y anciano maestro Martin, el año de 1789, se fijaron los edictos para las oposiciones del magisterio vacante, y fué elegido el jóven Doyagüe maestro en propiedad por sus brillantes ejercicios; cuya eleccion fué celebrada en Salamanca con bellas composiciones poéticas, entre las que descolló la *Oda* escrita por D. Francisco

Prieto de Torres, profesor entonces de teología en aquella Universidad.

Doyagüe fué, sin duda, el primero que inició la revolucion de ideas en la música sagrada; con la profundidad del filósofo y la libertad del genio, como mas tarde la hizo en la dramática europea el atrevido genio de Rossini. Pero Doyagüe, dedicado esclusivamente al desempeño de su magisterio y á la educacion de sus discípulos, no dió importancia á sus obras, siendo únicamente conocido el gran mérito de ellas en Salamanca y provincias limítrofes, hasta el año de 1816, que fué llamado á la corte á dirigir su magnífico *Te-Deum* cantado en la real capilla en celebridad de haber salido con felicidad de su estado interesante la reina Doña Isabel de Braganza. Entonces se reconoció en Madrid el genio de Doyagüe; mas no quedo asegurado su gran mérito, hasta que un maestro estrangero le dió su sancion despues de haber oido el año de 1830, en la capilla de nuestros monarcas, la gran misa á ocho voces é instrumental. El ilustre estrangero que celebró á Doyagüe, fué Joaquin Rossini, escribiéndole una carta de noble elogio, y pidiéndole alguna de sus obras que al instante le fueron remitidas. Desde entonces, se entabló una correspondencia fraternal entre los dos genios músicos; porque los dos se comprendieron y admiraron, sin mezquina adulacion, y sin innoble envidia.

Hablándonos del ilustre Doyagüe el maestro de capilla de la catedral de Logroño D. Blas Hernandez, entre otras cosas nos dice lo siguiente: «Habiendo oido Rossini en la capilla real de Madrid algunas obras suyas, manifestó deseos de ellas, como efectivamente se las llevó á París, y hoy figuran en su papelera de Bolonia, donde habiéndolo visitado un amigo mio de Tudela, hace pocos años, vió sobre su piano la partitura de un *miserere* de Doyagüe, con quien

ha seguido, hasta su muerte, una correspondencia muy frecuente. ¡Qué ideas tan brillantes las de este maestro español! ¡Qué inspiraciones tan oportunas! ¡Qué cantos y motivos tan adecuados al espíritu de la letra! ¡Qué caminar su música desde el principio al fin interesando! ¡Qué sencillo á veces pero que grandioso en sus frases! Por ejemplo, su motete *O salutaris* á siete voces, escrito en su járdin, junto á la puerta de san Pablo en hora y media, dejó asombrados, cuando se ejecutó, á todos los que lo oyeron¡ —No se puede analizar ninguna obra de Doyagüe sin anonadarse, es decir, sin reconocerse un pigmeo al lado de aquel gigante compositor.»

En efecto, nosotros poseemos la partitura de un *Te-Deum* á cuatro y á ocho voces, con toda orquesta y órgano obligado, escrito por Doyagüe el año de 1818, y en él se revela la colosal figura de su autor en el arte.

Entre las obras mas notables de este gran maestro; se halla en primera linea un *magnificat* á ocho voces con instrumental y órgano obligado; y despues, dos *Te-Deum*, tres *misereres*, tres misas grandes con orquesta y órgano obligado, dos *magnificat* á cuatro y á ocho voces; dos lamentaciones primeras de miércoles y viernes santo; la tercera del miércoles de contralto, y la del jueves de tenor, con acompañamiento de piano; y un gran número de salmos, motetes, *genitoris*, villancicos, arias, duos, cuartetos, etc.

Doyagüe murió en Salamanca el dia 18 de diciembre de 1842, y el dia 26 de abril del 43 el ayuntamiento de dicha ciudad dispuso unas grandes exequias en memoria de tan ilustre maestro, ejecutándose por todos los profesores que habia en la capital, su gran oficío de difuntos. Dentro del féretro se depositó en una caja de plomo y lata, el original de su gran obra, el *magnificat*: el discurso que pro–

nunció, terminada la misa, D. Salustiano Ruiz ; una de las papeletas de convite, y el acta del ayuntamiento.

La calle en donde habitó el sublime compositor salamanquino, que llevaba por nombre : calle de Lacre, se le cambió el rótulo denominándola : *calle de Doyagüe ;* y en la lápida que cubre los preciosos restos de tan ilustre artista, se lee la inscripcion siguiente :

Al mérito eminente y modesto,
A la inspiracion religiosa y profunda,
Al genio inmortal de la armonía sagrada,
Al hijo esclarecido de Salamanca,
A D. Manuel José Doyagüe,
Para perpetua memoria
El Ayuntamiento constitucional.
Año de 1843.

Loor eterno al ayuntamiento de Salamanca , por haber sido el primero, y creemos el único, que ha pagado un justo y digno homenaje á la memoria de un hombre eminente, dejando á las edades venideras un monumento de ilustracion para los que le levantaron, y de gloria para el arte y para la patria. Si de este modo se portáran todas las corporaciones municipales, y las secundaran los gobiernos, otra cosa fuera España, cuna de tantos ingenios, y de otro modo seriamos respetados por las naciones estrangeras.

De D. José Gil de Palomar, maestro de capilla del Pilar de Zaragoza en el año de 1781, se conserva una misa de *Requiem* á ocho riguroso con bajones, de un mérito notable ; así como de su sucesor, D. Vicente Fernandez, muchas obras de gran trabajo artístico, entre las que descuellan un *Dixit Dominus,* una letania de la Vírgen, á ocho voces, y un *Trisagio*.

D. Plácido García, maestro de la catedral de Burgos ; D. José Urost, de la de Leon ; D. Bruno Paqueras, de la Seo de Urgell ; D. Francisco Queralt, de la de Barcelona;

D. Buenaventura Feliu, de la Iglesia de Tárrega, y D. Antonio Rodriguez de Hita, de la catedral de Palencia, que despues pasó á ocupar el magisterio de la Encarnacion de Madrid, fueron sobresalientes compositores, como lo atestiguan las muchas obras que han dejado escritas, y aun se conservan, en los archivos de sus respectivas catedrales. El maestro Hita se distinguió por su método de composicion, en el que simplificó las reglas, despreocupando á los maestros, que sin atender mas que á la armonía, se desentendian de la melodía, y de ciertos rasgos magníficos, que usados con prudencia y oportunidad causan el mejor efecto, y á los que se oponian la rigurosa escuela de los antiguos.

De D. Francisco Antonio Gutierrez, maestro de la catedral de Avila, que mas tarde ocupó el magisterio de la Encarnacion de Madrid, despues de Hita, existen composiciones muy superiores; entre ellas, una *secuencia de difuntos*, que revela su gran genio, especialmente en un verso en que la buena aplicacion de las trompas, oboes y un clarin de armonía producen un efecto encantador. Tambien este celebrado maestro escribió varias zarzuelas, oratorios sacros, y tonadillas, de las cuales se conservaban algunas el año de 1833, en los archivos de la real cámara existentes en Palacio ; y vertió al español la obra de Eximeno titulada : *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauracion*, que publicó en Madrid el año de 1796.

D. Pedro Antonio Compta, maestro de la catedral de Gerona, y despues de la de Segobia, discípulo del colegio de Monserrat, fué uno de los mas fecundos genios de su tiempo, habiendo dejado escritas muchas y buenas obras, de las cuales la mas conocida y con justicia y alabada es un *Te-Deum* que compuso á la venida de Fernando VII de su regreso del estrangero, denominado el *Fernandi-*

no. En esta obra se ven rasgos magníficos de imaginacion, y un trabajo ímprobo, pues está escrita á ocho voces reales, dos órganos y grande orquesta, llena de motivos variados y de juegos caprichosos de instrumentacion, que admiran la inteligencia y encantan el oido.

Difusos seriamos si hubiésemos de enumerar los misereres, salves, responsorios, motetes, gozos, antífonas, salmos y misas que escribió el celebrado maestro de la catedral de Lérida D. Juan Prenefeta ; por lo cual solo haremos mencion de su sobresaliente misa sobre el tema *Gaudent in Cœlis*, del género conocido por de *Facistol;* otra con orquesta sobre el mismo asunto, y otra sobre el *Pange lingua*. Lo mismo decimos con referencia á las conocidas obras de los grandes maestros Arquimbau, y D. Juan Pons. De este último se reproduce casi todos los años en Barcelona, su magnífico *miserere*.

D. Juan Fernandez Eccequiel, discípulo de D. Ramon Gargollo, maestro de la catedral de Leon; D. Joaquin Pedrosa, D. Manuel Ibeas, y D. Plácido Salazar, discípulos del célebre D. Pedro Aranaz, han sido maestros que han enriquecido con buenas obras los archivos de la catedral de Santander.

El maestro Sacanillas, de la catedral de Calahorra ; D. Antonio Espóne, de la Seo de Urgell; el padre Fr. Mauro Ametller, monje de Monserrat (1); D. Jaime Torrens,

(1) El P. Ametller no solo fué un escelente compositor, como lo prueban las obras que aun existen de él en el monasterio de Montserrat, sino un escelente mecánico, pues compuso un piano de su invencion, al que llamó *Vela-Cordio*, por el cual fué pensionado del rey Cárlos IV. En un libro escrito en italiano por el abate Orsini, y traducido al castellano por don Ramon Muns, titulado: *La Virgen*, se lee, con referencia al P. Ametller, lo siguiente: «La celda de este industrioso y aplicado monje, que á porfía visitaban los forasteros, era, por decirlo así, un museo donde se hallaban recogidas las mas raras bellezas en plantas é insectos, que á fuerza de trabajos y años habia él mismo buscado y disecado en la montaña, y recordaba á la memoria aquellos ilustres solitarios que sepultados en los bosques y abstraidos del comercio humano, conservaron á la Europa, en medio de los siglos bárbaros, el precioso gérmen de los conocimientos literarios que

maestro de la catedral de Málaga; D. José Cau, de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona (1); D. Pablo Marsal, de la iglesia de Tarrasa, despues de la de Ibiza, y organista mas tarde, primero de Palencia y luego de la capilla del Palau de Barcelona; D. Joaquin Lázaro, que despues pasó á la catedral de Oviedo, y D. Manuel Alvarez, maestros de la catedral de la Seo de Zaragoza; D. Antonio Roel del Rio, de la de Lugo, autor de una obra titulada: *Institucion armónica ó doctrina música*; D. José de Barcelona, monje de Guadalupe; D. Joaquin Biosca, maestro de la iglesia de Reus; D. Juan Paez y Centella, de la catedral de Oviedo (2); D. Francisco Ramoneda, de la iglesia de Tarrasa, y Verdaguer y Lleis de la de Gerona (3), fueron escelentes compositores.

Del presbítero Nonell, maestro de capilla de la iglesia de Nuestra Señora de los Reyes de Barcelona, se conservan escritas gran número de sus obras, entre las que descuellan una misa de *Requiem* á grande orquesta, y unos *lamentos del alma*.

La capilla de música de la catedral de Logroño, tuvo tambien distinguidos maestros, hasta el año de 1807, en que D. Manuel Godoy, príncipe de la Paz, vendió los bienes

tanto ha fecundado en nuestros dias. Estas preciosidades, que en su viaje á Montserrat, el año de 1802, visitaron los reyes y real familia, se perdieron todas, junto con todo lo mas esquisito que en libros, pinturas, adornos, papeles é instrumentos de música poseia el monasterio.»

(1) Entre las obras de este maestro, sobresalen *los Oratorios de San Eloy, la Concepcion y la Casta Susana*; la misa que escribió, el año 1802, para ser cantada delante de S. M. Carlos IV cuando estuvo en Barcelona, y otra *Pastoril* que se ejecuta casi todos los años en Santa María del Mar de dicha ciudad.

(2) Del maestro Lázaro se conservan, en el archivo de Oviedo, una misa y un miserere á ocho voces; y de Paez, varios motetes á cuatro y un himno de la Natividad de N. S. J. á *Facistolillo*, todo de un gusto admirable.

(3) El primero de estos maestros pasó despues á Tortosa, y el segundo á Castellon de Ampurias. Obsérvase que una de las catedrales de donde han salido mas sobresalientes maestros es la de Gerona: como lo prueban Gas, Gomina, Junca, Balius, Arquimbau, Compta, Verdaguer y Lleis.

propios de ella y con los que se sostenian sus profesores. Uno de los últimos maestros que tuvo dicha catedral, despues del famoso Llorente, fué Albeniz, padre del distinguido D. Pedro Albeniz, maestro de piano de nuestra reina doña Isabel II, primer organista de la real capilla, y maestro del Conservatorio nacional de música.

Del maestro Albeniz (padre) no hemos podido adquirir mas noticias que las que debimos á la amabilidad de su malogrado hijo, las cuales copiamos, por el mérito que para nosotros tiene este documento que conservaremos siempre como recuerdo de un verdadero artista, á quien la ominosa parca nos arrebató en los mejores dias de su vida. Dice así el documento citado:

«Sr. D. Mariano Soriano Fuertes.—Barcelona.—Madrid 12 de octubre de 1853.—Muy Sr. mio y estimado amigo: Mi buen Padre (Q. E. P. D.) se que fué maestro de capilla de Logroño, en cuya ciudad nací yo, cuando mis señores padres, huyendo de la invasion francesa en el año de 1795, se situaron momentaneamente en aquella ciudad; pero tengo noticias de que á los pocos meses volvieron á San Sebastian, y ocupó mi señor Padre nuevamente su antigua plaza de maestro; habiendo publicado, sobre poco mas ó menos hácia el año de 1800, un método de solfeo de gran mérito para aquel tiempo, y con el que he visto en seis ú ocho meses educar personas que no teniendo la menor nocion de música leian con perfeccion las obras mas difíciles á primera vista.—Yo, que aprendí por los mismos principios, he sido uno de los mejores repentistas de mi pais.—Lo que me será imposible decir á V. es dónde y con quién estudió. El era dueño y manejaba con mucha inteligencia las obras de Eximeno, Bails, Nasarre, Llorente y otros que no recuerdo. Era muy estudioso y laborioso; así es, que compuso muchísimas misas, vísperas, oficios de di-

funtos, motetes, villancicos, etc., lo que le granjeó una reputacion muy notable en las Provincias Vascongadas.—Murió en la referida ciudad de San Sebastian, poco mas ó menos á la edad de 66 años, dejando en un profundo sentimiento á toda su familia, y á todos los amigos de la profesion que lo respetaban por su talento.—Estas son las únicas noticias que puedo dar á V.—Me alegro de que su viage haya sido ameno y tambien instructivo; así espero que redundará en beneficio de nuestro arte, que bien lo necesita.—Sabe V. que le aprecia y desea complacerle su afectísimo amigo S. S. Q. S. M. B.—Pedro Albeniz.»

La natural ingenuidad y sencillez que se advierten en la relacion hecha por D. Pedro Albeniz, y su reconocido mérito en el arte, no nos dejan la menor duda sobre el talento y profundos conocimientos de su señor padre y maestro.

Los organistas, que á mas de los ya mencionados en el tercer tomo de esta obra, sobresalieron en las iglesias de España á últimos del pasado siglo y primeros de este, fueron, entre otros muchos: D. Pascual Perez, célebre organista de la catedral de Valencia; Fr. Miguel Marsal, monje de san Gerónimo de la Murta; D. Antonio Coderech, organista de la catedral de la Seo de Urgel; D. Pablo Boch, de la iglesia de Tarrasa; D. Cárlos Baquer, de la catedral de Barcelona, autor de un celebrado oratorio titulado: *La muerte de Abel;* Fr. Joaquin Asiain, del monasterio de San Gerónimo de Madrid; el P. Cardellach, del monasterio de Montserrat; Fr. Lázaro Marinello; D. Agustin Jimenez, de la catedral de Murcia; Fr. José Falguera, del monasterio del Escorial, y despues de los Gerónimos de Murcia; D. José Roura, de la catedral de Segobia, y despues de la de Granada; D. Nicolás de Ledesma, de la Basílica de Bilbao; y D. Ramon Cuellar, de la catedral de Santiago. Este gran maestro y famoso organista entró á ocupar el

magisterio de capilla de la catedral de la Seo de Zaragoza el 18 de julio de 1812, vacante por la muerte del célebre Don Francisco García : despues pasó al magisterio de la catedral de Oviedo, y mas tarde á ocupar la plaza de organista de la de Santiago, en cuya capital murió, el dia 7 de enero 1833. Son muchas y sobresalientes las obras eclesiásticas que ha dejado escritas, como misas, vísperas, oratorios, motetes, lamentaciones, y *Te-Deum* ; descollando entre ellas, una misa, en *Re* mayor, unas vísperas y un responso, existentes en los archivos de la catedral de Zaragoza, y un responsorio de difuntos á ocho, y una misa de *Requiem* con su responso *Liberame*, en los de la de Oviedo ; sin contar las sobresalientes obras que escribió para órgano.

Hablándonos de D. Joaquin Tadeo de Murguia el actual maestro de capilla de la catedral de Málaga, D. Mariano Reig, nos dice lo siguiente : « Desde fines del pasado siglo hasta el año de 1836 que falleció, ocupó la plaza de organista de esta santa iglesia el célebre Murguia, cuya fama llegó al estrangero. Era un hombre lleno de ciencia: puesto en el órgano admiraba, no solamente á los profesores, sino á los profanos; de modo que yo no espero oir tocar el órgano ya, de la manera que lo hacia tan sobresaliente maestro.»

Como dejamos dicho en otro lugar, todos, ó la mayor parte de nuestros distinguidos maestros de capilla, eran famosos organistas, por lo que continuamente figuraban en nuestras catedrales bajo de uno ú otro concepto, haciendo oposicion á unas ú otras plazas, segun las rentas y categoría de ellas (1).

(1) Habiendo hecho mencion de algunos sobresalientes organeros españoles, en el tomo tercero de esta obra, creemos justo hacerla tambien de Guillermo de Luque, constructor del órgano que existe en la iglesia del Pilar de Zaragoza; de don Patricio Furriel, reformador, al principio de este siglo, de los órganos de la catedral de Córdoba; de don Julian de la Orden, maestro organero de la catedral de Cuenca, y constructor de los

Los muchos y sobresalientes profesores de órgano que ha habido en España, y su género peculiar de escribir ó tocar este instrumento, nos dan á conocer la superioridad de nuestras escuelas habidas en los conventos, colegiatas y catedrales. Si son hoy mas celebrados los estrangeros por haber tenido escritores que se han ocupado en realzar sus talentos y generalizar sus obras; no por esto es menos cierto que nuestros organistas antes de publicarse dichas obras eran distinguidos; y despues de publicadas, no las han necesitado, porque el género orgánico español es muy diferente, como puede verse cotejando las obras escritas para dicho instrumento por unos y otros.

Decir que el género libre era desconocido de los organistas españoles en el siglo XVII; y aun XVIII, en nuestro concepto es un absurdo; porque si es cierto que intercalaban en sus motivos pasos del canto llano, que es lo que constituye la escuela orgánica española, tambien lo es que nuestros grandes profesores no necesitaron nunca tocar piezas estudiadas, sino de pura fantasía, mas ó menos felices, cuanto mejor era la imaginacion de quien las ejecutaba, pero nunca sujetas al rigorismo fanático que debian tener las composiciones escritas. Por esta razon, no se escribieron muchas obras, y la modulacion moderna, cimiento, segun algunos, de la riqueza melódica de hoy, se le ha dado su cuna en otra parte.

Si aun despues de todo lo dicho se nos tiene por exagerados en nuestro españolismo, nos defenderán de tal inculpacion, entre otras, las obras de Salinas, Llorente, y el libro cuarto de la *Escuela de música* de Fr. Pablo Nasarre, ciego de nacimiento, como Salinas, en donde se podrá ob-

dos magníficos órganos de la de Málaga á últimos del siglo pasado; y de don Cayetano Vilardebó reformador del órgano de la catedral de Barcelona, y que aun vive en dicha ciudad.

servar, que el tratar *de la glosa y de las habilidades en particular que han de tener los maestros de capilla, organistas, y otras especies de músicos,* se alude á conocimientos mas antiguos aprendidos en nuestras escuelas, y generalizados por nuestros maestros.

Ninguna nacion ha sido, ni es tan rica como la española en melodías variadas, originales y espresivas. De los labios de todas las clases de los pueblos que la componen, brotan naturalmente la poesía y la música, formando esa variedad encantadora de caractéres, costumbres y sentimientos, que tanto nos han distinguido siempre de las demás naciones, y cuyos cantares coleccionados en varios *Romanceros,* por algunas sabios, constituyen hoy una de nuestras mayores glorias literarias. La música no tuvo tan fieles guardadores como la poesía, mas no por eso deja de ser menos digna, segun la tradicion que de muchas melodías conservan aun los pueblos, aunque adulteradas en su sencillez y originalidad, y aun en su ritmo, por el sistema de tonalidad moderno.

El distinguido escritor francés Mr. Viardot; al hablar de nuestra música, se esplica en estos términos (1): «Lo que distingue la música popular de España, no es solamente el uso frecuente del tono menor, porque ese carácter se halla en todas las músicas populares, lo mismo en el norte que en el mediodía, en Moscou que en Sevilla, como si los lamentos y la melancolía fuesen mas naturales que el placer y la alegría; sino especialmente el corte, el acento, el ritmo melódico, quiero decir, el uso que mas particularmente se hace de los tiempos fuertes, de las suspensiones, síncopes y cadencias, que no se puede hacer comprender fácilmente sin el auxilio de la escritura musical...

(1) Estudios sobre la Historia de las Instituciones, literatura, teatros y bellas artes en España.

En España no es raro volver á hallar todavía ese trabajo múltiplo, ese trabajo comun que en otro tiempo han producido los romances nacionales. En la calle se compone mucha música y muchas canciones populares: uno empieza, otro continúa y otro concluye.»

Es tan verdad lo que dice Viardot, que tanta riqueza de imaginacion poético-musical ha hecho en todos tiempos á los españoles desidiosos en escribir muchos y sobresalientes conceptos, que otras naciones mas celosas, por ser mas pobres de inventiva, se apropiaron y pulieron para devolvérnoslos despues, y admitirlos como sublimes por ser importados (1).

Conociendo no solo Mr. Viardot, sino algunos otros escritores estranjeros, imparciales y veraces, la riqueza de nuestros cantos nacionales, ha habido español que la ha negado, llamando á esos cantos *cancioncillas*, y asegurando que nuestro teatro lírico era pobre, por carecer de música propia y característica.

Hé aquí como se esplica D. Santiago Masarnau, en la página 65 del primer tomo de *El Artista*, semanario de bellas artes que se publicaba en Madrid el año de 1837: «No tenemos género peculiar de música, porque la serie

(1) La cancion de *Mambrú*, *Manbrún* ó *Malborough*, que con estos, ó mas nombres, se conoce, la que todavía se canta entre nosotros con la letra:

Mambrú se fué á la guerra
no se cuándo vendrá, etc.;

¿cuántas naciones no se la han apropiado porque en todas ellas se hizo popular? Los egipcios, los griegos, los alemanes, los holandeses, los franceses, la han tenido ó la tienen por suya. El romance burlesco compuesto en Francia en 1560 titulado: *El convoy del Duque de Guisa*, y otra cancion por el mismo estilo, del año de 1782, están escritas con la música del *Mambrú*: en el célebre coro de *Robin des Bois* de Weber, está la música del *Mambrú*: en la ópera de Beaumarcheis, *La Folle journee*, escrita en 1785, se halla la cancion del *Mambrú*: cuando Napoleon I estuvo en el Cairo y Alejandría, los habitantes de estas regiones le compusieron un himno cuyas estrofas terminaban; *Y á koneys si Toya Bono*! con música del *Mambrú*: y esta cancion tan popularizada, puede decirse en el mundo, tuvo su cuna en Granada, en tiempo de los árabes, segun refieren Castil-Blaze, y algunas leyendas antiguas. — Como esta cancion hay otras varias que se podrian citar, que siendo nuestras, las admitimos como estrangeras.

de nuestras *cancioncillas* (graciosísimas muchas, otras no tanto, y algunas feas), y de nuestros bailes que se diferencian entre sí como los caracteres de los habitantes de las provincias á que pertenecen, no constituyen un estilo de música. No hay analogía entre estas mismas canciones nacionales, y aun se pueden señalar varias de carácter diametralmente opuesto.»

No hay *cancioncillas* en España, hay estilo peculiar de música como en todos los países del mundo; mas ó menos variado segun el carácter y costumbres de los pueblos que componen la nacion, ó mas ó menos bello segun el gusto y simpatía del que lo escucha.

Si es verdad que tenemos diferentes estilos de música, eslo tambien que todos ellos componen el carácter de la música española, diferente de todas las demás naciones, como dice Mr. Viardot, y cuya originalidad y riqueza la constituye esa misma variedad de ritmos, enlazada, como los diferentes dialectos de las provincias, al idioma comun de todas ellas reunidas, que forman el conjunto pintoresco y poético de nuestra nacion.

El sabio portugués Fr. Simon de Santa Catherina, en una de sus oraciones académicas, refiriéndose á los estilos de música de las naciones, se esplica en estos términos: «*Ninguen pode dicer concerteza que he melhor a música estrangeira, do que á nossa ainda que se valha do espacioso título de peregrina; podem dicer que lhe he mais agradavel, mas da qui naon se convence que seja melhor; porque ¿cuántos hay que con estimazaon pueril deixaon ó mais precioso pelo mais usado? ¿Cuántos procuraron mostrar á exellencia da suas linguas, é dos seus idiomas sobre os autros? He certo que muytos, ¿mais que consigueraon? Trabalho inútil, porque he era impossivel á vitoria. Cantaon os franceses, é cantaon os hespanhoes, los ingleses é los italianos, mas cada*

una destas nazoes compoe é canta pelo seu estylo particular, porque á variedade naon debe destruir á natureza.»

El P. Atanasio Kircher en su *Musurgia* dice: « *Habent Itali stilum milotheticum diversum á Germanis, hi ad Italis et Gallis, Italique ab Ispanis...... Unaquaque naturali temperamento, patriæque consuetudine convenientem stilum.*» Y mas adelante: « *Diversæ Nationes, diverso stylo músico gaudent, ita et in unaquaquæ nationi diversi temperamenti, homines, diversis stylis anusquisque suæ naturali, inclinationi maxime conformibus afficiuntur.*»

La música constituida en arte, sus proporciones armónicas son universales é invariables para los hombres de todos los climas; pero las melodías, aunque inteligibles para todos, la naturaleza les ha fijado diferencias muy notables de un país á otro, para espresar sus sentimientos y pasiones. Si la música es un lenguaje natural al hombre, y las condiciones del lenguaje son las de ordenar y trasmitirse unos á otros sus pensamientos y afectos con claridad y sencillez, es evidente que la música, como los idiomas, tendrá combinaciones de sonidos diferentes, que formadas sobre el carácter y genio de sus creadores, espresarán con mas energía entre ellos los afectos, que entre otros de diferente clima y costumbres, aunque á estos les halague y les divierta.

Laméntase el Sr. Masarnau de que no tengamos ópera nacional, y llama á nuestro teatro *pobre, pobrísimo*, porque no se han visto en él mas que tonadillas y zarzuelas. No sabemos entender como no pudiendo nuestras melodías constituir un estilo especial de música, segun su opinion, se lamenta de que no tengamos drama-lírico, sin decirnos el cómo lo hemos de formar. Si nuestra música no es digna de interpretar la lengua de Fr. Luis de Leon, Rojas y Villegas, ¿serálo á caso la italiana, francesa, alemana ó in-

glesa? Se ha probado en España á escribir nuestro drama lírico bajo el corte y género de las dos primeras naciones, y los resultados han sido el ponernos en ridículo ante las personas sensatas de todos los paises, y morir las obras en donde mismo nacieron.

Nuestras zarzuelas y tonadillas tuvieron popularidad, y aun algunas la tienen todavía, porque su música estaba basada sobre nuestros cantos, cantos tan dignos de respeto como los mejores de otras naciones. Si á los argumentos poéticos no se les dió importancia, no fué culpa de los compositores que escribieron, segun el carácter de los personajes y situaciones escénicas, con variedad y sin monotonía, con facilidad y sentimiento, y sin la frialdad de combinaciones armónicas rebuscadas y puramente mecánicas, como ya dejamos dicho.

Créese generalmente que la música teatral, siendo buena, es un lenguaje universal aceptado en todas partes; que siguiendo el corte, giro y desarrollo de las obras de los grandes maestros, y arreglando todo esto á las reglas del arte, está terminada la mision del compositor. Error gravísimo que induce al amaneramiento del drama lírico, que hace cometer tantos plagios, y que se juzguen las obras lírico-dramáticas como piezas de concierto, vaciadas en una misma turquesa; principiadas, seguidas y terminadas del mismo modo; y truncadas unas y otras con el sempiterno *amen* de los italianos, de la cuarta, la quinta y la tónica repetidas hasta el fastidio; sin acordarse de la ilacion de la parte poético-dramática, que es la que da el interés de conjunto, y forma la belleza y mérito de las obras lírico-dramáticas.

Los que tal marcha siguen, son como los pintores que en vez de copiar la naturaleza, copian con algunas variaciones los cuadros que otros crearon; robando de este mo-

do el título de artistas, sin ser otra cosa que unos copiantes con mayores ó menores conocimientos.

La naturaleza que ha de copiar y enriquecer el compositor de música para crear sus obras lírico-dramáticas, son los cantos populares de la nacion para quien escribe, con los de los pueblos que la situacion del drama lírico representa.

El gran Rossini, italiano y educado en su patria, al escribir su *Guillermo Tell*, tuvo presente á mas del carácter, el idioma y género de música del pueblo para quien escribia la obra, y la localidad donde pasaba la accion del drama; y formado su trabajo sobre estas bases, la música enriqueció y fijó el estilo francés, la música infundió verdad al argumento, y la música dió á conocer é hizo popular en Francia las costumbres y usos de la Suiza: porque el autor mezcló los cantos populares de la patria de *Guillermo*, con los nuevamente creados bajo el tipo de la música francesa, y formó un todo sublime, perfeccionado por las reglas del arte, y distinto de sus obras anteriores, que el mundo de la inteligencia y del instinto inmortalizó, denominándolo obra francesa.

Flotow, aunque aleman, fué educado en la escuela francesa, escribiendo para el teatro francés dos obras musicales. Vuelto á su patria el año de 1844, escribió en su idioma, y para su teatro, la ópera *Marta*, cuyos cantos se hicieron populares, porque eran basados sobre la música alemana; pero intercaló una cancion irlandesa del tiempo de los bandos de la *rosa blanca* y la *rosa encarnada*, que Tomás Moore recopiló en su coleccion de canciones, bajo el título de *The las Rose of summer*, basando sobre ella la idea principal de la ópera, para manifestar que la accion del drama pasaba en Inglaterra; dando á conocer al mismo tiempo, las bellezas de las melodías vírge-

nes de un pais estraño, en medio de las propias, mejoradas con los recursos que da el arte, y algunas reminiscencias importadas y arregladas al carácter y tipo nacional.

Dice el señor Masarnau en el escrito del cual hemos copiado un párrafo, y hablando de la ópera *Los dos Figaros*: «El asunto, los trages, y muchos temas de esta ópera son enteramente españoles, pero la ópera es italiana, y tan italiana como el *Barbero de Sevilla*, que lo es tanto como el *Otello*. Parece, sin embargo, que Mercadante se habia propuesto hacer una ópera española, pues se observa que desde la obertura hasta los coros, apenas hay pedazo en que no haya introducido algun tema español; pero tocó la dificultad grande que tal vez no habia previsto y que luego no pudo superar. Aludimos á la falta de *género español*.»

Lo que hizo Mercadante en *Los dos Figaros*, fué lo que hizo Rossini en su *Barbero de Sevilla*, y lo que hacen los talentos que no son rutinarios. Escribieron una ópera en idioma italiano, basada en el género de música italiano; pero intercalaron trozos de música española para darle al argumento del drama el sabor de localidad, que nadie mejor que la música puede darle. No quisieron escribir una ópera española; pues si así lo hubiesen pensado, lo hubieran llevado á cabo con palabras españolas, como lo hizo Rossini con las francesas, y la obra hubiese sido puramente española, porque nuestro género de música es mas rico y variado que el de otros paises (1).

Hemos probado ya que nuestra música mejoró la de otras naciones que la adoptaron y modificaron á su género particular, como las voces de un idioma enriquecen

(1) Véase en las láminas el número 19 en donde copiamos algunos cantos populares, como una pequeña muestra de la riqueza de nuestras melodías.

otros diferentes bajo las reglas establecidas por los que las admiten, pues no se puede negar que la música peculiar de un pais es la que sublimiza los sentimientos de la lengua nativa; pero era preciso, para disculpar nuestro servilismo actual á todo lo estraño, manifestar que no tenemos género peculiar de música por la variedad, y carácter distinto de sus melodías. Otra nacion hubiese encontrado su mayor riqueza en esta variedad que es la que forma el gusto; pero nuestra educacion artística moderna juzga de distinto modo, porque como dice el sabio don Agustin Duran, y hemos repetido en otra parte de esta obra, *es mas fácil ser eco de los pretendidos críticos, que estudiar bien lo antiguo para crear sobre ello*; *es mas cómodo traducir que inventar*; *cuesta menos imitar lo hecho que formar lo pasado y conformarlo á las variaciones que debe tener*.

Creemos què el señor de Masarnau, á quien conocemos por su *método de piano* publicado en Madrid, y algunas otras piezas de música, adquirió en el estranjero los conocimientos literario-músicos que don Pedro de Madrazo nos dice posee, en la biografía que de dicho profesor publicó el año de 1837 en el ya mencionado *Artista*; pues si de España los poseyera, mas justicia hubiese hecho á nuestra música, y mas importancia le hubiese dado á la variedad de ella para el objeto á que se refiere, comparándola con la que dió fundamento al drama lírico de otras naciones.

¡Qué por nuestra pobre música, es pobre, pobrìsimo nuestro teatro lírico!! Para refutar tales ideas, no es necesario volver la vista á siglos pasados: en este en que vivimos, y con hechos gloriosos, conocidos de todos y aun admirados de los estranjeros, podemos alzar orgullosos la frente en defensa de nuestra música. La música que dejando el recogimiento del templo, donde ha brillado

siempre sin rival, y la dulzura y recreo del lugar doméstico en donde encanta con sus variadas y sentidas melodías se lanza guerrera en medio de las masas populares, las entusiasma, las disciplina, y las hace vencedoras de las legiones aguerridas del coloso de Córcega, no es pobre música, es música sublime, destello luminoso y puro de la que tanta gloria dió á la inmortal y sabia Grecia, en sus teatros, en sus circos, y en sus conquistas.

Al eco de los himnos patrióticos que por do quiera se escuchaban, y cuya música y poesía, en su mayor parte, eran compuestas por el mismo pueblo, se alzaba la España, postrada é inerme hasta entonces, y vencia á su enemigo salvando su independencia.

El inspirado poeta Arriazá; que conoció el espíritu de su nacion, exalta mas los ánimos con sus patrióticas composiciones, que eran leidas con avidez y cantadas con entusiasmo, despertando á los dormidos y haciendo empuñar las armas á los niños, ancianos y hasta las mujeres: debiéndose en gran parte á la música y poesía los hechos gloriosos de Bailen, Zaragoza, Gerona y tantos otros monumentos del heroísmo español.

Aun recordamos, con noble orgullo, los cantos de tres himnos de aquel tiempo, que nuestros padres nos enseñaron como muestras de nuestra gloriosa independencia.

El uno de Arriaza, cuyo coro está sacado de un dístico latino, empieza:

Vivir en cadenas
¡cuán triste vivir!
morir por la patria
¡qué dulce morir! etc.

Otro popular

A la guerra á la guerra españoles
y muera Napoleon,

viva el rey Fernando,
la patria y religion, etc.

Y otro

Llama la fiera trompa
con ecos horrorosos
á jóvenes esposos
al campo del honor, etc.

Llegó á tanto la aficion á los himnos y cantares patrióticos, que en medio de los hechos que mas horror debian causar en las masas populares, se componian nuevas canciones para ridiculizarlos en el momento de estar sucediendo; como lo comprueba, el que mientras se estaba bombardeando y destruyendo la ciudad de Cádiz por los cañones enemigos colocados en la Cabezuela, los sitiados entonaban por las calles y plazas, y entre la burla y la chacota, la cancion que ha llegado hasta nosotros:

Con el plomo que tiran
los fanfarrones
se hacen las gaditanas
tirabuzones. etc.

Si estos no son hechos bastantes á demostrar el poder de nuestra música popular, los reforzaremos con los himnos compuestos en favor de la libertad; himnos cuya letra y música hecha en su mayor parte tambien por el pueblo, entusiasmaron en la lucha, enjugaron amargas lágrimas en el destierro y la esclavitud, y mantuvieron la esperanza de un venturoso porvenir para la nacion española.

. El himno de Riego, titulado así, porque siendo don Rafael del Riego capitan del regimiento de Valencia, entregó la poesía, debida á la pluma de don Evaristo San Miguel, al músico mayor de dicho regimiento, don Francisco Sanchez, para que lo pusiera en música, ¿puede decirse acaso que no es español, ni pertenece al género de

la música española? Los himnos de *Landáburo*, *Padilla*, *el Trágala*, y en nuestra época los de *Lorenzo* y *Espartero*, compuesto este por un comandante de la milicia nacional de Valladolid, persona que, segun nos han informado, no conocia la música; el llamado *Mutilá* de los provincianos, y muchos otros, ¿no son puramente españoles? Pues si tantos comprobantes existen, ¿á qué negar que no tenemos género de música propio para crear nuestro drama lírico? ¿A qué género pertenece la música que tanto entusiasma y deleita á los pueblos de España?

Nosotros no hemos tenido un poeta popular como Beranger, porque entre el pueblo; en situaciones dadas, ha habido muchos Berangers; nosotros no hemos necesitado cantar poesías populares con música perteneciente á otras letras, como sucede con la mayor parte de las poesías del poeta francés, sino que cada poesía ha tenido su música diferente. Lo que no hemos tenido ni tenemos, es amor artístico para hacer resaltar la riqueza y bellezas de nuestros cantares y de nuestra música, con las galas del arte y el estudio verdadero para engrandecerla.

Hemos presenciado varios bailes en Andalucía en que muchos de los concurrentes, inclusas las mujeres, tomaban parte unos despues de otros en los cantares: y estos cantares no solo eran improvisaciones sentidas ó festivas, sino alusivas á las prendas y cualidades de los que bailaban, ó conversacion entre los cantores, llena de chiste y picante sátira. Estos diálogos improvisados, por quien no conoce la mas pequeña regla de música ni de poesía, encantan por su sencillez, apasionan por su sentimiento, y admiran por su originalidad.

Lo mismo que sucede en Andalucía, pasa en Valencia, en Aragon, en las provincias Vascongadas, en Cataluña, en la Mancha, en Asturias, y en casi todos los pue-

blos de España y aun de América. Y siendo la nacion por naturaleza tan poética y musical, todavía puede decirse con justicia, y por españoles, ¿qué no tenemos género de música, y que por esta causa es pobre nuestro teatro lírico?

Varios maestros compositores trocando la *batutta* por la espada al grito de la independencia española, dada por el pueblo en masa á principios de este siglo, abandonaron sus magisterios de capilla y se lanzaron denodados á la pelea, escribiendo en sus horas de descanso, piezas para bandas militares é himnos patrióticos, única música que los pueblos admitian con entusiasmo. Entre dichos maestros, se hallaban don Indalecio Soriano Fuertes y don José Sobejano. Soriano Fuertes, descendiente de una noble familia de Aragon y dedicado por sus padres á la carrera eclesiástica, estudió la música por pasatiempo con don Antonio Gomez, maestro de capilla de la catedral de Teruel y discípulo del célebre Francisco Javier García: mas en el año de 1805, despues de recibir las primeras órdenes sacerdotales, á los diez y siete años de edad, é impulsado por su estraordinaria aficion á la música, marchó á Calatayud á tomar parte en las oposiciones que por la vacante del magisterio de aquella colegiata debian tener lugar; y obteniendo en ellas el primer puesto por sus sobresalientes ejercicios, le confirió el cabildo dicha plaza y la direccion del colegio de música. Encontrándose falto de salud su maestro, quedó libre al poco tiempo el magisterio de Teruel, y teniéndose presente las brillantes oposiciones que acababa de hacer en Calatayud, se le confirió dicha plaza por el voto unánime del cabildo. La invasion francesa le hace abandonar su nuevo empleo para defender su patria, y es nombrado teniente capitan de los tercios de Teruel, teniendo la gloria de hallarse entre los defensores de la heróica Zaragoza en su segundo sitio. Pasa de capitan al

ejército de Valencia, y al poco tiempo fué nombrado por el general Basecourt, director de música: componiendo entre otras muchas piezas militares, una *batalla* que dedicó á dicho general, celebrada por todo el ejército y encomiada de todos los profesores por su sobresaliente mérito. Su vocacion artística le decidió á pedir su licencia absoluta despues de terminada la guerra, estableciéndose en Murcia, donde en 1814 hizo oposicion al magisterio de aquella catedral, consiguiendo el primer lugar en todos los ejercicios que se pusieron por el célebre compositor don Pedro Aranaz y Vives, examinador en dichas oposiciones.—Sobejano, que á la edad de doce años hizo ya sus primeros ejercicios, colocándose por ellos en el segundo lugar para la plaza de organista de Santa Cruz de Campon, siendo examinador el famoso organista de Logroño Fr. Antonio Grande, y que dos años despues ganó en riguroso certámen el destino de primer organista de la catedral de Pamplona; abandonó tambien su puesto en la guerra de la independencia militando á las órdenes de su amigo el general Mina, quien puso bajo su direccion las bandas de música de la division que mandaba, y para las cuales escribió Sobejano gran número de piezas é himnos patrióticos. Terminada la guerra, volvióse á la catedral de Pamplona hasta el año de 1815 que pasó á Bilbao á ocupar el magisterio de capilla ganado por rigurosa oposicion; como lo fué poco tiempo despues el de la catedral de Leon.

Tanto de don Indalecio Soriano Fuertes, como de don José Sobejano, nos ocuparemos mas por estenso en el curso de esta obra.

CAPÍTULO XXXI.

Principios del reinado de Fernando VII.—Estado de la música en Barcelona.—Monólogos.—Primeras óperas de Rossini oidas en Barcelona y su efecto.—Reunion de personas notables para tomar la empresa del teatro de Barcelona.—Compañía italiana formada por D. Ramon Carnicer.—Observaciones.—Primera representacion de la *Adela de Lusignan*, de Carnicer.—Periódico filarmónico en Barcelona.—Estado de los teatros de la córte.—Don Bernardo Acebo.—Don Jaime Nadal.—Primeras óperas de Rossini en Madrid.—Compañía lírica española.-Don José Melchor Gomis.—Su *Aldeana*.—Compañía de ópera italiana en Madrid.—Isabel Colbran.—Observaciones.—Furor filarmónico.—Sus consecuencias.—Marcha de Gomis á París.—Sus obras.—Don Mariano Rodriguez de Ledesma.—La *Melopea*, de Don Miguel Lopez Remacha.—Compañías líricas españolas de Sevilla y Cádiz.—Orquestas de Sevilla, Cádiz, Barcelona, Madrid y demas provincias.—Resultados del fanatismo musical sin conocimientos artísticos.—Mercadante y Carnicer.—Don Mateo Ferrer.—Decadencia de las orquestas de los teatros de Madrid y Barcelona.

Las circunstancias políticas é intrigas palaciegas de que fué víctima el reinado de Cárlos IV, lo hicieron nulo para el fomento de las ciencias y las artes.

El cautiverio de Fernando VII, legítimo sucesor al trono de España por la abdicacion de su augusto padre; la guerra de la *independencia*; el intruso poder de José Bonaparte; y el luto y consternacion de tantas familias que perdieron con sus fortunas, á sus padres, esposas, hijos, ó hermanos, acabaron con los restos de la vida artística y literaria, que aunque sin la lozanía y explendor de otras épocas, veníase sosteniendo desde el reinado de Felipe V.

Nuestros poetas y literatos, envueltos en los bandos políticos, viéronse encarcelados ó expatriados; y nuestros maestros compositores, ó escasamente retribuidos por el estado en que se hallaban las catedrales, iglesias y colegiatas, ó arrastrando una vida miserable sujetos á un escaso número de lecciones, ó reducidos al doloroso extre—

mo de casi mendigar el sustento para mantener á sus familias.

En este estado de triste abandono se hallaba el arte músico español por los años de 1814: pues si bien en algunos teatros aun se veian algunas nuevas producciones líricas, estas llevaban en sí el sello del desconsuelo que en el corazon de sus creadores se albergaba, y raquíticas nacian para morir como vivieron.

Acostumbrados en Barcelona los amantes de la música á los espectáculos líricos italianos, en los cuales cada dia se veian nuevos adelantos y mayor interés en sus argumentos al paso que nuestro teatro permanecia estacionado, á fuerza de constancia lograron el que se fuese aficionando á ellos el público en general. Para conseguirlo totalmente, las empresas del teatro dispusieron que las funciones fuesen mixtas de verso español y canto italiano, baile nacional y baile extrangero; y de este modo aumentando poco á poco la dósis italiana, y disminuyendo la española, fueron logrando insensiblemente lo que deseaban.

La compañía italiana funcionaba las menos veces sola, y las mas, alternaba con la de verso, y ambas con el baile, al que se españolizaba con un argumento nacional. Así lo vemos justificado en muchas funciones, como por ejemplo en la del 19 de enero de 1804, en la que se ejecutó la ópera italiana *La bizarría del amor*, una pieza en un acto nominada: *La familia indigente*, el bolero, el monólogo *Traga Aldabas*, el baile titulado: *El catalan Serrallonga*, y un sainete.

De este modo continuaron ejecutándose mezcladas, óperas italianas, zarzuelas, tonadillas, farsas; monólogos, bailes nacionales y extrangeros; hasta que Barcelona fué invadida por los franceses, en cuya época, particularmente hasta el año 1812, no se ejecutaron sino sus come-

dias y vandeville, y las óperas de Gretry, Champin, Divienne, Sacchini, Monsigni y otros compositores, denominando al teatro de Santa Cruz, *Teatro Francés*.

La soledad en que de continuo se hallaba el teatro por parte de la poblacion, convenció á los invasores de que la poca aficion de los españoles á su gobierno, se hacia extensiva á sus espectáculos; y deseosos de poder adquirir alguna popularidad, cedieron el coliseo á compañías españolas, que volvieron á reproducir las comedias de nuestro teatro antiguo, y otras traducidas del italiano, por no querer nada francés en la época á que nos referimos; las zarzuelas y operetas: *Los vendimiadores enamorados, La Tempestad venturosa, A lo que obliga un fino amor, ó el pintor fingido, Al freir será el reir, y La ópera casera*, del celebrado don Pablo del Moral; las tonadillas, *La solitaria, Los cazadores y la Paya, El Desden, El Gitano preso, Armida y Rinaldo, El Médico, El Peregrino, El Arriero, El enfermo por amor, La vuelta del soldado, Los perdigueros, La Milicia, El ejército amoroso, El marido porfiado, El Zorongo*, y otras muchas, la mayor parte de estas pertenecientes á últimos del pasado siglo y primeros de este; é infinidad de bailes nacionales y monólogos.

El monólogo era una pieza en un acto representada por un solo actor, en la que en ciertos y determinados pasages, para dar descanso al declamante, tomaba parte la orquesta ejecutando trozos de música imitativa alusivos á las situaciones dramáticas, en los que se expresaba, ya los afectos de ternura, ya la desesperacion, el dolor ó el abatimiento, etc. etc. El monólogo que mas llamó la atencion en su época, fué el de *Guzman el Bueno*, debido á la pluma de D. Tomás Iriarte, con música del maestro Mison.

Mientras España sufria las calamidades y desgracias con-

siguientes á un gobierno sin energía y sujeto á influencias bastardas; á una guerra cruel y asoladora por espacio de seis años, y á un dominio extrangero tanto amigo como enemigo, la fecunda lira del boloñés Joaquin Rossini, causando una verdadera revolucion en el arte de los sonidos, entusiasmaba las imaginaciones europeas, haciéndolas olvidar, en parte, los desastres ocasionados por la política de Napoleon I.

La monotonía en que habia caido nuestro teatro lírico por los años de 1814, ejecutando siempre las mismas producciones sin adelanto alguno; la tranquilidad y alegría que empezaba á disfrutarse en España, libre ya de la invasion francesa, y la aficion de los barceloneses á los espectáculos lírico-dramáticos, unidos á la fama de las nuevas producciones del Cisne de Pésaro; avivaron el deseo de los amantes del arte, consiguiendo que en el año de 1815, volviese el teatro de Santa Cruz á abrir sus puertas á la ópera italiana, unida á una buena compañía dramática española.

Descuidada por los franceses la conservacion del órden, y la compostura y decoro que en el teatro se acostumbraba á guardar, ó se hacia guardar por nuestras autoridades, se habia tomado el pueblo algunas libertades que la sociedad culta reprobaba; y así fué, que al empezar á funcionar las compañías española é italiana, publicó un bando don Rafael de Velarde y Navia, gobernador interino de Barcelona, fechado en 25 de marzo de 1815, en el que entre otras cosas se prohibia; que se estuviese con el sombrero puesto durante la representacion, que se aplaudiese fuera de tiempo, que se hiciesen demostraciones de reprobacion y que se silbase: haciendo responsables á los que ocupaban los palcos y lunetas, de cualquier exceso de dicha clase que en estas localidades se cometiera.

Las óperas que en el año cómico de 1815 á 1816 se ejecutaron en Barcelona, por buenos cantantes italianos, entre los, que se encontraba el famoso bajo Vaccani (1), fueron de lo mas escogido del repertorio extrangero, llevándose la preferencia las de Rossini: *El engaño feliz*, *Demetrio y Polibio*, *El equívoco extravagante*, y *La Italiana en Argel*.

Buenas las obras líricas, amantes de la música y entusiastas por la novedad los barceloneses, y descuidadas las obras españolas, claro está que nuestro teatro quedó sepultado en Barcelona para no volver á resucitar en mucho tiempo.

La ópera italiana y los cantantes italianos llamaban exclusivamente la atencion de la buena sociedad, y cada dia veian la luz pública, nuevos impresos elogiando á una y otros con menosprecio de nuestros actores y nuestras obras. Esto dió lugar á que en febrero de 1816, se publicase un suplemento al *Diario de Avisos*, en el que se defendia, como era justo, á los actores españoles, diciendo en uno de sus párrafos: «Protéjase las óperas que toda Europa proteje, pero no olvidemos que en toda ella el hijo primogénito, es el teatro nacional.» Pero en vez de alcanzarse el mejoramiento de los espectáculos que se defendian, tuvo lugar por aquellos dias una gran reunion de personas influyentes por su posicion y riquezas, presidida por el capitan general del principado D. Francisco Javier Castaños, duque de Bailen, y en ella se decidió formar una sociedad por acciones para tomar el teatro, y traer de Italia la mejor compañía de ópera que pudiera formarse.

Al efecto comisionan al maestro compositor D. Ra-

(1) Para Vaccani escribió Rossini *L' Equivoco stravagante*, ejecutado por primera vez en el Teatro *Corso* de Bolonia el otoño de 1811.

mon Carnicer, que aunque jóven aun, tanto por sus obras escritas durante su permanencia en Mahon, cuanto por los numerosos discípulos que tenia en Barcelona y la acertada direccion que habia tenido en los grandes conciertos ejecutados en el palacio del general Castaños, dió suficientes pruebas de sus conocimientos en el arte.

Carnicer, al manifestar su conformidad en el desempeño de tan árdua empresa, pidió una autorizacion para contratar á mas de los cantantes, un buen maestro director, que al mismo tiempo que introdujese en la orquesta las reformas necesarias para el mejor efecto del conjunto, fuera respetado de los profesores para acostumbrarlos á ensayos minuciosos, y diera nombre al teatro lírico de Barcelona. La sociedad de accionistas accedió á tan honrosa peticion hecha por parte de un maestro del talento de Carnicer, tan capaz para el desempeño del honorífico puesto que pedia para otro: mereciendo semejante conducta los plácemes de las personas sensatas, pues que en ella se veia la modestia del verdadero talento, el honor debido á los respetables maestros de la escuela italiana, el deseo de cumplir su encargo á satisfaccion de los que en él habian depositado su confianza, sin miras ambiciosas, y sobre todo, el afan de instruirse por principios en un género de música á que su inclinacion le llamaba.

La lista de la compañía italiana ajustada por D. Ramon Carnicer para el año cómico de 1816 á 1817, dirá mas en elogio de tan distinguido maestro español, que cuanto pudiera manifestar nuestra débil pluma.—Maestro director y compositor: Pedro Generali. Primer violin y director de orquesta: Alejandro Turchi. Primeras tiples: María Cantarelli y Carolina Bassi. Segundas: Mariana Ros-

si y Teresa Cantarelli. Primer tenor: Marcos Bordogni (1). Segundo: Gaspar Martinelli. Primeros bajos: Benito Torri y Domingo Vaccani. Primer apuntador: Angel Valli. Segundo: Felix Costanzo. Primer pintor y director de maquinaria: José Lucini. Segundo: Francisco Lucini.

Tan brillante conjunto de artistas, acabó de decidir al público barcelonés por la música italiana, y D. Ramon Carnicer, acrecentando su prestigio y conocimientos artísticos, fundó con dignidad en Barcelona el drama-lírico moderno extranjero, dándole al teatro de Santa Cruz la importancia en Europa, de teatro de *primo-cartello*. Mas si bien el maestro español alcanzó un justo renombre en el arte, la música patria, y el teatro primogénito de la nacion, nada le pudieron agradecer. Las circunstancias, el mérito de las obras extranjeras, el abandono de nuestro teatro lírico, su poca proteccion, el gusto de la Europa y del público en que vivia, le obligaron á obrar del modo que lo hizo, es verdad; pero tambien lo es, el que obedeciendo á todos esos poderes, el incienso de la gloria artística le ocultó los deberes para con la gloria patria y los sacrificios que deben hacerse siempre por ella.

La capital de Francia rindió tambien pleito homenaje al teatro lírico italiano, cuyas inspiradas obras llamaban la atencion de la Europa entera, y protegió estos espectáculos como reina de la novedad y de la moda, concediendo Luis XVIII el privilegio del teatro italiano á la célebre Angelica Catalani, con una asignacion de ciento sesenta mil francos anuales. Pero al mismo tiempo que se protegian dichos espectáculos y se dejaba anunciar la apertura del teatro italiano, el 18 de octubre de 1815, rebajando la música del país hospitalario que pagaba un justo

(1) Maestro de canto hoy del conservatorio de París, y autor de las treinta y seis vocalizaciones para soprano y tenor, que tan celebrado han hecho su nombre en Europa.

tributo al mérito (1); se protegian los espectáculos nacionales; se organizaba y mejoraba la enseñanza musical, nombrando maestro de composicion del conservatorio, al célebre Cherubini, que aunque italiano, tanta importancia habia dado al drama-lírico francés; y se premiaban y distinguian á los profesores y maestros franceses, para alentarlos en la senda del progreso artístico nacional. Si el gobierno francés alcanzó ò no la gloria que para su patria queria, no seremos nosotros los que lo decidamos: compárense las obras italianas de hoy con las francesas de la misma época, y decida la cuestion la inteligencia.

Si la España hubiese protegido su teatro lírico, hubiera luchado con mas ventajas que la Francia; y si no vencido á la Italia, se hubiese nivelado á ella, que es cuanto menos podemos decir en favor nuestro.

(1) Al anunciarse en París la apertura del Teatro italiano con la *Semiramis*, ópera del maestro Portogallo, se decia lo siguiente en el anuncio: «Por fin ya podemos lisonjearnos de que la ópera italiana, tan rica en piezas maestras desconocidas hasta ahora entre nosotros, queda para siempre cubierta de todas las vicisitudes que han abstraido su prosperidad y amenazado su total ruina. No es tiempo de recordar ahora los motivos de su decadencia: ya no existen, y su estado floreciente los ha condenado al olvido. La ópera italiana se ha establecido en todos los paises de Europa como por derecho de conquista, y tan solo á fuerza de una gran resistencia ha llegado á vencer la preocupacion del orgullo de las naciones, ó mas bien de aquella ignorancia rutinera que mira como innovaciones peligrosas los modernos regocijos y placeres. Lo bueno, lo bello, lo verdadero en todo género de cosas, halla siempre mayores é insuperables dificultades para establecerse que lo malo, lo ridículo y lo falso; pero si es lento su triunfo, tambien es despues mas seguro, mas durable. — Es probable que en Inglaterra sea donde han encontrado mayor resistencia las innovaciones musicales; y no puede mirarse sin gran sentimiento á una porcion de escelentes talentos á la cabeza de una faccion que ha sostenido largo tiempo la preferencia de la cornamusa escocesa á la lira italiana; ordinario y triste efecto de la preocupacion y la costumbre. — Nuestra música debe su existencia y progreso á la italiana. Este arte se hallaba aun en su infancia entre nosotros, cuando ya Leo, Durante, Jomelli, Pergolesi, lo habian elevado en Italia á un grado de gloria que jamás se ha podido superar. Nosotros hemos sido bastante injustos é ingratos en proscribir á nuestros maestros y bienhechores: y los hombres de gusto han hecho por espacio de mucho tiempo los mayores, pero los mas inútiles esfuerzos para proteger la melodía italiana, contra los heréticos clamores de los partidarios de la antigua salmodia francesa. Las tentativas en distintas épocas para establecer en París una ópera italiana, solo lograron un éxito pasagero, disputado con animosidad fanática de unas gentes que se amotinaban contra el mismo placer que no podian dejar de sentir, etc.»

Dos años estuvo en Barcelona el célebre maestro Generali, y al marcharse quedó ocupando su lugar en el teatro de Santa Cruz don Ramon Carnicer, que nuevamente comisionado para la formacion de la compañía de canto que habia de funcionar en el año de 1819 al 1820, ajustó como primera tiple á la Adelaida Sala, para quien Rossini escribió su *Torbaldo y Dorliska*; como primer tenor, á Gaspar Martinelli; como bajos, á Felipe Galli (1) y Domingo Vaccani, y como director de orquesta, á Alejandro Turchi.

En esta época se ejecutó con muy buen éxito la primera composicion lírico-dramática del maestro Carnicer, titulada: *Adela de Lusignan*, y la reputada sinfonía del *Barbero de Sevilla* del mismo autor.

El entusiasmo por la música italiana y el desarrollo extraordinario que tomó su enseñanza, hicieron que en el año de 1817 se empezase á publicar en Barcelona por don Manuel Riera, un periódico filarmónico titulado: *La Lira de Apolo*, el cual sin texto alguno, repartia cada mes á sus suscritores, un cuaderno de piezas de música de las óperas que se ejecutaban en el teatro, arregladas para canto y piano, piano solo, piano y guitarra, ó guitarra sola, y algunas canciones españolas.

En los teatros de la córte por los años de 1814 tambien se ejecutaban composiciones líricas españolas, la mayor parte del repertorio antiguo, y pocas compuestas nuevamente por el maestro de dichos coliseos don Bernardo Acebo. Este compositor, en el año de 1815, hizo dimision de su plaza, no sabemos por que motivo, y el ayuntamiento fijó edictos de oposicion para darla nuevamente; y despues

(1) Para este célebre cantante escribieron los maestros italianos varias obras, y Rossini escribió para Galli: *L'inganno felice*, *La Pietra del Paragone*, *L'Italiana in Algieri*, *Aureliano in Palmira*, *Torbaldo y Dorliska*, *Maometo secondo*, *Il turco en Italia*, y *Semiramide*.

de haberla ganado por sus brillantes ejercicios el maestro don Jaime Nadal, organista de la iglesia de San Martin de Madrid, retiró aquel su renuncia, quedando de maestro otra vez, y nombrándose á Nadal supernumerario, cuyo destino ocupó hasta el año de 1823, componiendo en este tiempo, varias obras que fueron aplaudidas y encomiadas por los inteligentes.

Pero el público aficionado de Madrid quiso como el de Barcelona, y como el de toda Europa, escuchar los melodiosos sonidos de la inspirada cítara de Rossini; y contratadas las hermanas Morenos, recien llegadas de Italia, con otros cantantes españoles, para los teatros de la córte, en la noche del 29 de setiembre de 1816, en celebridad del casamiento de Fernando VII con la princesa doña María Isabel, el público madrileño escuchó entusiasmado la ópera titulada: *La italiana en Argel*, traducida al idioma español.

Tan inspirada produccion hace renacer de nuevo la aficion al teatro lírico, amortiguada por las continuas desgracias consiguientes á una guerra desastrosa, y á los acontecimientos políticos que tan abatidos tuvieron todos lós espíritus; y aumentada la compañía lírica con la celebrada Lorenza Correa, esta hizo oir en idioma italiano y en medio de las producciones *No se compra amor con oro*, y *Los Pretendientes*, las despues casi populares arias de Rossini, *Di tanti palpiti*, y *Una voce poco fà*, que produjeron un verdadero fanatismo.

Mejórase la compañía lírica en el año de 1818, componiéndola los cantantes españoles siguientes: Tiples: Loreto García, Teresa Lavigna, Antonia Alonso, Francisca Moreno, Josefa Spontoni, Gertrudis Torres, y Narcisa Lorency. Actores cantores: Julian Muñoz, Dionisio Lopez, Eugenio Cristiani, Gregorio Alverá, Justo Mas, Antonio Llorp, y Angel Lopez: y traducidas al idioma español varias óperas

italianas, aumentan el entusiasmo é incitan el deseo de oirlas en el mismo idioma para que se escribieron.

Llega á la corte en esta época, procedente de Valencia, el compositor don José Melchor Gomis, discípulo del maestro Pons, con la esperanza de ver puestas en escena algunas de sus obras lírico-dramáticas; y logra con el auxilio de poderosos influjos, el que se ejecute su *Aldeana*, produccion que llamó la atencion de los inteligentes, pero que no le valió tan feliz éxito el poder hacer escuchar otras mas, por la efervescencia en que se hallaban los ánimos de esa parte del público que generalmente dirige los teatros, en favor de la ópera italiana cantada por italianos.

En efecto, el ayuntamiento de Madrid, como empresa teatral, consigue el año de 1821 la derogacion del decreto del año de 1802; y vuelve á presentar en los teatros de Madrid el espectáculo lírico italiano, contratando á los célebres cantantes, Adelaida Sala y Domingo Vaccani, que en la temporada anterior tantos triunfos habian alcanzado en Barcelona, y á la Naldi, Mari, Capitani, Rossich y el español García de Paredes; á quienes, segun el señor Mesonero Romanos, debió la corte el conocimiento de las obras mas escogidas de Rossini y demas célebres compositores modernos, acabando de fijar el gusto y aficion á dichos espectáculos: añadiendo, que muchos años pasarian sin que se olvidase el delirio que infundia la peregrina voz de la Adelaida Sala en el *Tancredi*, y la de Paredes en el *Barbero de Sevilla*.

Mientras esto pasaba en España con los cantantes y obras italianas, un español en el extranjero mejoraba la escuela de canto italiano, introduciendo en París con grande éxito las obras de Rossini: y para una española, escribia dicho autor la mayor parte de sus célebres produc-

ciones. Manuel García era el primero: Isabel Colbran la segunda.

Para Isabel Colbran nacida en Madrid, hija de D. Juan Colbran, violin de la real capilla, y discípula de don Francisco Pareja, se escribieron las óperas: *Elisabetta, Otello, Armida, Mose in Egitto, Ricciardo e Zoraida, Ermione, La donna del Laggo, Maometto secondo, Zelmira*, y *Semirámide*: y mientras en España la cantante italiana Adelaida Sala contraia matrimonio con el conde de Fuentes y de Centellas, la española Isabel Colbran se unía en Italia al primer compositor de su siglo, Joaquin Rossini (1). En España se relegaban al olvido las obras líricas españolas, y en Europa eran aplaudidas, y muchas de sus melodías intercaladas en las obras de grandes maestros. En España se aplaudía con entusiasmo á muchas medianías italianas, mientras el mundo artístico se entusiasmaba oyendo al español García y á su hija la célebre Malibran. Los cantantes españoles en el extranjero y en su patria, tenian que cantar en una lengua que no era la nativa, y muchos cantantes italianos alcanzaban una popularidad inmensa en España, ejecutando modestas tonadillas y canciones españolas; como por ejemplo, la Señora Sala, en Barcelona, en el *Presidario* el año 1819, y en el *Trípili* en 1820, y la Señora Marieta Albini, en el bolero intercalado en la ópera *Las Aldeanas Cantoras*, el año de 1827. ¡A cuántos comentarios dan lugar estos y otros muchos hechos sucedidos!

Nuestro teatro lírico sucumbió: no pudo parangonarse á el italiano: tuvimos que esclavizarnos al yugo extran-

(1) Isabel Colbran, á mas de célebre cantante, fué apreciable compositora, mereciendo ser elogiadas, de los inteligentes, las cuatro colecciones de romanzas que publicó bajo el título de *Canzoni*, dedicadas, una á la reina de España, otra á su maestro Crescentini, otra á la emperatriz de Rusia, y la última al príncipe Eugenio Beauharnais.

jero; tuvimos que copiar, y hacer el sacrificio de nuestra nacionalidad y hasta de nuestras costumbres: pero no por falta de genios para crear, no por carecer de conocimientos ni de españolismo, sino por no tener gobiernos protectores que alentasen nuestros trabajos y premiasen nuestras obras, ni profesores que se atreviesen á arrostras con valor todas las penalidades consiguientes á la defensa del teatro lírico nacional, tan abandonado por todos, y tan puesto en ridículo por los mismos que debieran defenderlo y protejerlo.

Dice Mesonero Romanos en sus *Escenas Matritenses*: «Siguió así la ópera italiana, mas ó menos brillante hasta que en 1825 se ajustó la compañía de Montresor, desde cuya época no fué una aficion la del público sino un furor filarmónico. El mérito de los cantantes, la nueva pompa con que se adornó el espectáculo, lo escogido de los funciones que se presentaron, fueron cosas de trastornar todas las cabezas, y llegó á tal punto el entusiasmo, que no solamente se les imitaba en el canto, sino en gestos y modales: se vestia á lo *Montresor*, se peinaba á la *Cortesi*, y las mujeres varoniles á la *Fábrica* causaron furor todo aquel año. Tan poderoso es el prestigio de la novedad, y tan dominantes los preceptos de la moda.

«La exigencia del público, creciendo desproporcionadamente, no se contentaba ya con artistas medianos. Fué preciso presentarle los de primer órden, y las célebres Corri, Césari, Albini, Lorenzani, Tossi, y Meric-Lalande, y los señores Maggioroti, Piermarini, Galli, Inchindi, Passini, y Trezzini, con tantos otros como siempre ascendiendo hemos visto despues, han necesitado toda la estension de sus talentos, y la perfecta ejecucion de las obras mas clásicas de Rossini, Pacini, Meyerbeer, Mercadante, Morlachi, Carnicer, Donizzetti y Bellini, para sostener

la aficion del público, y excitar su entusiasmo, hasta el punto que al concluirse el año cómico de 1831 con la despedida de la señora Adelaida Tossi, faltó poco para que los partidos encontrados de *Tossistas* y *Lalandistas* consiguiesen sembrar una eterna discordia en nuestra sociedad madrileña.»

Hemos copiado estos párrafos, para que semejantes hechos no se crean exageraciones nuestras, sino verdades por desgracia muy verdades. Y decimos por desgracia, porque de tan sobresalientes obras y tan buenos cantantes, no sacamos la utilidad que otras naciones para el mejoramiento de nuestro drama lírico, antes al contrario, nuestros profesores se vieron precisados á seguir el ímpetu de un fanatismo, formado solo en una moda que pasa por no estar fundado sobre los sólidos cimientos que dá la ilustracion del estudio; tuvieron que olvidar lo que se debian al arte, á sí propios, y á su nacion; y en vez de elevar la música de su patria, como lo han hecho los mas célebres compositores de Europa, la hundieron en el polvo del olvido. Llegó el caso de creerse rebajados los cantantes españoles, si cantaban en su propio idioma! Llegó el caso de mirar con desprecio al compositor que creaba una cancion española, mientras se encumbraban á las nubes, hasta á los mas rutinarios copiantes de las melodías italianas!

No era buen compositor, el que no escribia música para el idioma del Petrarca y del Tasso; no era buen maestro, el que no enseñaba por los métodos impresos en Milan ó Nápoles. A fuerza de ser tan privilegiado el oido de los españoles para la música, cantaban, mas bien por instinto que por principios; mas por lo que oian en el teatro, que por las lecciones que recibian; mas por seguir la moda, que por el gusto de cantar en un idioma que no conocian ni estudiaban.

No eran las obras las que se juzgaban, sino los cantantes; no era el mérito, sino la moda; no era juez el arte, sino el capricho. Así lo creemos nosotros, y así nos lo demuestra el mismo señor Romanos en el siguiente párrafo: «Tan imposible era ya hacer subir de punto aquella exageracion, que necesariamente tenia que empezar á declinar; y así es que en el año último (1850) puede decirse que ha entrado la ópera en el período de su decadencia, de que solo han podido retraerla algunos instantes, los extraordinarios recursos artísticos de la señora Meric-Lalande. En vano los entusiastas ó intolerantes exclaman que los artistas no son nuevos, y las óperas no bien escogidas: en vano busca á su tibieza causas interiores; el mal está en su imaginacion. Satisfecha esta con el continuo alimento musical, y pasado tambien el influjo de la moda, ha llegado á mirar con indiferencia lo mismo que en otro tiempo le entusiasmaba.»

La moda, y solo la moda sostuvo entonces el espectáculo lírico italiano; moda sumamente útil para la prosperidad de nuestra educacion artística y que nos hubiera puesto al nivel de otras naciones, si nuestros gobiernos y maestros, la hubiesen aprovechado, como lo hicieron en Francia, Alemania, y aun en Inglaterra.

La Alemania protegió la ópera italiana, pero mejorando por ella cada dia mas la suya propia; la Francia hizo lo mismo, y de este modo enriquecieron su teatro, lo nivelaron despues con el italiano, y mas tarde lo han superado. ¿Y nosotros qué hicimos? Contesten los hechos históricos.

El teatro nacional fué abandonado y aun despreciado; las mejores obras de nuestros clásicos poetas se tenian por monótonas é insulsas; y la novedad italiana en vez de ser estimada para sostener nuestras mayores glorias literarias, destruyó nuestro teatro, y aumentó contra nosotros el sar-

casmo extranjero, oscureciendo nuestro brillante pasado, y esclavizando nuestro porvenir.

La sátira contra *el furor filarmónico*, debida á la brillante pluma de nuestro popular y festivo poeta D. Manuel Breton de los Herreros, nos releva de extendernos mas sobre una época tan brillante para el arte, y tan malamente aprovechada en favor de nuestro teatro nacional.

La proteccion del público á las obras italianas, y los acontecimientos políticos del año de 1823, obligaron á don José Melchor Gomis, como á tantos otros profesores, á abandonar su patria y buscar en paises estraños lo que el suyo le negaba. Llegado á París, su primer deseo fué el de hacerse con un libreto francés para ponerlo en música; mas perdida la esperanza de poderlo alcanzar, marchó á Londres, donde con el auxilio de algunas lecciones y la publicacion de varias canciones españolas acogidas con favor, logró poder subsistir y hacerse una reputacion, que consolidó despues, con el resultado de una cantata á cuatro voces y acompañamiento de orquesta, titulada: *L' Inverno*, ejecutada en la sociedad del *concierto filarmónico*, y la publicacion de un método de solfeo que fué mas tarde reimpreso en París. En 1827 pudo Gomis adquirir el libreto deseado, y puesto en música y remitida la particion al director de la ópera cómica de París, tuvo la suerte de que fuera aceptado su trabajo y llamado á dirigir los ensayos. Pero empezados estos, sin saberse el motivo, el empresario manda suspenderlos, se entabla un pleito, en el que Gomis consigue se le paguen tres mil francos de indemnizacion por daños y perjuicios, mas no logra el ver su obra puesta en escena. Establécese en París, y el 29 de enero del año de 1831, se dió en la sala Ventadour la primera representacion de su nueva ópera en dos actos, titulada: *Le diable á Seville*; obra llena de ori-

ginalidad, bien conducida, mejor instrumentada; y artísticamente escrita; pero que no agradó cual debiera, porque su música era puramente española, y sin el tinte del género peculiar para la lengua en que fué escrita, pareció monótona á los franceses en el conjunto, si bien gustaron algunas piezas aisladamente. Hemos tenido el gusto de oir esta obra, y aunque mal traducido al español su insípido argumento, y mal ejecutada la música por los cantantes que la desempeñaron, pues la mayor parte eran actores, nos agradaron todas sus melodías por su originalidad y género puramente nuestro, particularmente la sinfonía, el coro de monges, el polo del tenor, el aria del barítono y el duo de tiple y tenor; siendo muy aplaudida dicha obra en Barcelona, en las varias noches que fué ejecutada, mereciendo algunas piezas los honores de la repeticion.

Despues de esta ópera, se ejecutaron en París dos mas del mismo autor, la una, titulada: *Le Revenant*, la otra *Le Portefaix*, y las dos tuvieron poco mas ó menos el mismo éxito que la primera, porque adolecieron de los mismos defectos.

Si á este distinguido compositor, lo mismo que á Manuel García, se le hubiese protegido en España, no se hubiera negado por algunos españoles nuestro género de música para el drama lírico, y á otra altura estaria nuestro teatro nacional.

Don José Melchor Gomis, murió en París el año de 1836, pensionado por el gobierno francés.

Don Mariano Rodriguez de Ledesma, discípulo del famoso maestro D. Francisco Javier García, despues de haber sido maestro de la compañía de ópera española de Sevilla, pasó en el año de 1805 á desempeñar el mismo cargo al teatro de los *Caños del Peral* en la corte, con la obligacion de cantar la parte de primer tenor en las

óperas que se ejecutaran. Sus conocimientos en el arte y su privilegiada voz, le valieron el ser nombrado por Cárlos IV tenor supernumerario de su real capilla; mas los acontecimientos políticos del año de 1808, le obligaron á abandonar la corte y marchar á Inglaterra, en donde al poco tiempo fué muy bien recibido de los inteligentes, por algunas pequeñas obras que publicó, mereciendo ser nombrado miembro del *Concierto filarmónico*, y maestro de canto de S. A. R. la princesa Carlota de Gales, hija y heredera de Jorge IV, rey de la gran Bretaña. Nombrado por Fernando VII en el año de 1815 tenor de su real capilla, volvió á Madrid, y mereció al poco tiempo ser maestro de canto de S. A. R. la infanta doña Luisa Carlota, para quien escribió una coleccion de cuarenta ejercicios de vocalizacion, que en el año de 1827 publicó en París. Privado de su destino por los acontecimientos de 1823, volvió á Lóndres en donde fué nombrado miembro consultivo de la Academia Real, y en 1825 maestro director de la clase de canto, cuya plaza desempeñó hasta el año de 1834 que volvió á España.

Los conocimientos de este distinguido maestro, pudieron tambien emplearse en favor de nuestro teatro lírico.

No puede negarse el que teniamos escuela de canto en España, tan buena, por lo menos, como la de los italianos, puesto que probado habemos, el que nuestros cantores fueron sus primeros maestros, y en todos tiempos respetados y apreciados por su inteligencia. Y si es verdad que en Italia se ha perfeccionado despues dicha enseñanza en sus academias y conservatorios, tanto por el amor patrio de sus nacionales, cuanto por el desarrollo de su drama-lírico, tambien lo es que no nos quedamos tan atrasados los españoles á principios de este siglo, como puede justificarse por el método de canto y armonía *para per-*

feccionar un buen músico y cantor, que en el año de 1815 publicó en Madrid, bajo el nombre de *Melopea*, D. Miguel Lopez Remacha, profesor de la real capilla de S. M.

En la primera parte de esta interesante é instructiva obra, se dan á conocer teórica y prácticamente todos los elementos necesarios para la lectura de la música: en la segunda, todo lo concerniente al canto, esplicándose con minuciosidad el modo de pronunciar y hacer uso de las vocales, el portamento de la voz, el gorgeo, el adorno, el gusto y la espresion, con reflexiones filosóficas sobre dichos puntos, del mayor interés y del mas perfecto y acabado estudio; y en la tercera parte, las nociones de armonía necesarias al complemento de la enseñanza.

Esta obra, como otras muchas, desconocida hoy de la mayor parte de nuestros profesores, y sustituida con otras, tal vez de menos mérito, es un comprobante poderoso para hacer ver á los que en tan poco nos tienen por nuestro exagerado extranjerismo, que no hemos carecido en ningun tiempo de buenas obras elementales originales, ni de buenos profesores.

En los teatros de Cádiz y Sevilla, en donde siempre tuvieron compañías buenas de canto, ejecutándose con perfeccion obras españolas ó traducidas, en 1819 las aumentaron con buenos cantantes españoles: componiéndose la de Sevilla, formada por doña Ana Scioneri, dueña y empresaria de aquel teatro, de los artistas siguientes: Maestro compositor, D. Antonio Linares. Director, Joaquin Calders. Primeras tiples: Josefa Ordoñez, Francisca Hermovilla y María Martinez. Segundas: Manuela Tapia é Isabel de Castro. Terceras: María Muñoz y Manuela Carvajal. Tenores: Juan Ugalde y Francisco José Cordero. Bajos: Lázaro Calderi y Joaquin Calderi. Segundos: Miguel Muñoz y Francisco Muñoz; y para cantar los papeles de ca-

rácter, María del Rosario Sabatini.—La compañía de Cádiz la componian: D. Benito Perez, maestro director; don Manuel Silva, director de orquesta. Primeras tiples: Francisca Moreno, Casimira Delgado, y Catalina Ylot. Primeros tenores: José Rosales, José Muñoz y Manuel Bota; y bajos, Manuel Hernandez y Joaquin Martinez.

La orquesta del teatro de Sevilla, la componian: ocho violines, dos clarinetes, dos flautas, dos trompas, un fagot, dos violas, un violoncello, y un contrabajo. La de Cádiz, diez violines, dos violas, dos contrabajos, dos violoncellos, un fagot, dos clarinetes, una flauta, un oboe, y dos trompas: la de Barcelona, seis violines primeros, seis segundos, dos clarines, dos trompas, dos fagotes, dos clarinetes, dos flautas, dos oboes, dos violas, un violoncello y tres contrabajos; y la de Madrid, seis violines primeros, seis segundos, dos violas, dos violoncellos, dos contrabajos, dos clarinetes, dos flautas, dos oboes, dos fagotes, dos trompas y dos trombones.

En todas las provincias de España habia teatro en la época á que nos referimos, y en todas ellas, con las compañías que se formaban de verso, iban por lo menos una dama y un galan que llamaban de música, y con la obligacion de cantar varios actores de verso, para ejecutar en los intermedios de la funcion, ó entre la comedia y el baile ó sainete, duos, arias, tercetos, tonadillas ó zarzuelas; componiéndose las orquestas mas pequeñas, de cuatro violines, una viola, un contrabajo, dos clarinetes, una flauta, dos trompas y un fagot.

Tanto las compañías de canto de Sevilla y Cádiz, como las de las demas provincias, escepto Barcelona en la época á que nos referimos (1), secundaban á la de Madrid, eje-

(1) Los mejores cantantes italianos que se oyeron en Madrid en esta época, fueron primero aplaudidos en el teatro de Barcelona, como son: la Sala, la Albini, la Pastori, Galli, Frezzini, Piermarini, Cavaceppi, Inchindi, y otros varios.

cantándose la mayor parte de las obras mas aplaudidas en la corte, ó las piezas mas principales de ellas, segun el número y facultades de los cantores. Así fué, que al introducirse en Madrid la ópera italiana, las empresas teatrales de provincias que no pudieron sostener compañía italiana (1), que fueron las mas, hicieron cantar á medianos y malos cantores y actores, en un idioma que no entendian, y ejecutar de pronto un género de música para el cual se necesitaban estudios particulares de alguna consideracion. Los aficionados, exigieron de sus maestros, que por lo regular eran los maestros de capilla de las catedrales, y los organistas, el que les enseñasen piezas italianas, que efectivamente enseñaban unos y aprendian otros; pero que ni unos ni otros daban espresion al canto por no conocer el idioma, generalmente hablando, ni el colorido á la música por desconocer enteramente el género. De manera, que en la mayor parte de las provincias de España, ni se cantó en italiano, ni en español, por los aficionados; ni por la mayor parte de nuestros maestros se compuso música española ni estranjera, sino que lanzados unos y otros en el torrente de la moda, sin la seguridad que dá un concienzudo estudio, hicieron tal revoltillo de música española, italiana y eclesiástica, en las nuevas obras de imitacion, y

(1) Tanto Cadiz como Sevilla, dejando las compañías españolas de canto, sostuvieron dignamente la competencia con Madrid y Barcelona en las compañías italianas, y las obras que se ejecutaban. En el teatro de Sevilla el año de 1828, cantaban la Pesaroni, académica filarmónica de Bolonia, la Michelesi, Mari y Fusconi; y los libretos italianos eran traducidos al español, de un modo digno de citarse, como lo hacemos con un trozo de la ópera Ricciardo y Zoraida:

Non lusingarti, ó barbero	¡Oh bárbaro! no esperes
O' indiborlimi il core,	triunfar de mi valor,
Disprezzo il tuo furore	desprecio tu furor,
Morte terror non ha.	detesto ya el vivir.
Serena i mesti raí	Calma el dolor insano,
Idolo del cor mio	dueño de mi albedrío
Prendi l'estremo addio	escucha el adios mio,
El lasciami morir.	y déjame morir.

se ensalzaron obras y maestros advenedizos tan sin mérito, que conseguimos al fin de tanto disláte, el que las naciones extranjeras nos colocasen en último término al hablar de música, ó nos olvidasen del todo.

Como españoles, olvidamos nuestras glorias y nuestros maestros, maestros y glorias que enorgullecerian hoy á la nacion mas clásica y adelantada en el arte: como italianos, encumbramos á medianías estrañas, condenando al ostracismo á notabilidades reconocidas en Europa. Pagamos con pródiga mano á muchos extranjeros que nada nos enseñaron, reduciendo á la miseria á muchos nacionales que pudieron dar nombre á su patria; y nuestras obras italianas, no habiendo nacido en el país del idioma para quien se escribia la música, ni teniendo toda la originalidad necesaria en las producciones teatrales de todo país, no pudieron pasar nuestras fronteras ni alcanzar popularidad en España; fué corta su vida, y acabaron por ser relegadas al olvido; aunque con el mérito algunas de ellas de un buen trabajo científico.

A tal estado nos redujo una novedad de grande importancia artística, pero admitida sin provecho útil; un entusiasmo justo, pero sin el estudio necesario para hacerlo duradero en favor del arte y gloria de nuestra patria.

Para corrobacion de lo expuesto; copiamos del *Teatro social del siglo* XIX, de nuestro popular y festivo escritor D. Modesto Lafuente (Fr. Gerundio), obra publicada el año de 1846 (1), el siguiente párrafo. «Han venido otros artistas (extranjeros) y se han llevado cruces por honra, y plata por provecho. Y no llega extranjero alguno, á quien no se franqueen generosamente nuestros teatros y

(1) *Teatro social del siglo* XIX. Tom. II, pág. 309.

nuestros liceos, á quien no se reciba con aplausos y coronas, á cuyos bolsillos no llevemos con mano pródiga *nuestras cortas facultades*, ya sea cantante, ò ya sea pianista, violinista, flautista ó *quomodocunque sit* instrumentista. —Todo esto está muy en su lugar, y es muy merecido y muy loable, y honra mucho á la España. Pero la honraria mucho mas, y estaria en mejor lugar, y seria muy mas loable, si al mismo tiempo y del mismo modo, ya que con preferencia no fuese, se alentára, estimulára, honrára, premiara y protegiera á los artistas españoles, y no se los tuviera como se los tiene, ó desatendidos, ó postergados, ú olvidados y abatidos; bien que esto fuera faltar en la pàtria de Fr. Gerundio la regla infalible de los vice-versas. Dos compañías de ópera italiana ha habido en Madrid en estos últimos tiempos: cosa que no hay en París, ni en Lóndres, ni en Viena, ni en otra parte alguna, y dos ó tres profesores *españoles* han hecho esfuerzos por introducir en *España la ópera española,* y han sudado sangre para conseguir que se les cediera un local para poder hacer siquiera *un ensayo* de sus obras, y esto gracias á los particulares, que por lo que es al gobierno de España, como generalmente se compone mas de danzantes que de músicos, no les importa la música con tal que *siga la danza.*»

Aquí cesan todos nuestros comentarios, narrando solamente en la continuacion de esta obra, los hechos históricos sucedidos hasta el año de 1850. Somos contemporáneos de ellos: de un padre, de amigos ó desafectos á nosotros, debemos hablar; hemos de mentarnos á nosotros mismos, y pudiera marcar la maledicencia, de parcialidad ó de amor propio, lo que bajo la fé de historiadores tuviéramos por mas justo.

La empresa de los teatros de Madrid ajustó para direc-

tor de la ópera italiana en el año de 1826, al celebrado maestro D. Severio Mercadante, tan ventajosamente conocido ya en Italia por sus sobresalientes obras; con la obligacion de escribir dos óperas para los dichos coliseos. Mas por desavenencias, que no son de este lugar referir, entre la empresa y el maestro, volvió este á Italia al siguiente año para poner en escena en Turin sus dos obras, el *Ezio* y el *Montanero*. Regresó en el mismo año á Madrid, y pasando en 1829 á Cádiz, como director de la compañía de canto que en aquel teatro funcionaba, hizo oir en él, por primera vez, su *D. Quijote*, con el mismo feliz éxito, que habian obtenido, y obtuvieron despues, tanto en Madrid, como en Cádiz, Sevilla y Barcelona, *La Represalia*, *La testa di Bronzo*, y *Los dos Figaros* (1). Terminado su compromiso en Cádiz, volvió á la corte, donde permaneció hasta el año de 1831 que se dirigió á Nápoles.

Don Ramon Carnicer, maestro director del teatro de Barcelona, cada dia aumentaba mas su reputacion en esta capital, tanto por su buena direccion en los espectáculos, y acertada eleccion en los ajustes de cantantes, como por las obras que escribió y puso en escena. Desde el año 1819 hasta el año 1827, á mas de la *Adela de Lusignan*, compuso las óperas, *Elena y Constantino*, y *El Convidado de Piedra;* las sinfonías del *Barbero de Sevilla*, y *Adolfo y Chiara*; y escenas, cavatinas, arias, duos y tercetos para intercalarse en las óperas de la *Cenerentola*, *Turco in Italia*, *Otello*, *Represalia*, *L' Agnese*, *Il matrimonio secreto*, *La Schiava di Bagdad* y otras varias.

En el año de 1827 fué reclamado Carnicer á la empresa

(1) Estando lo mejor de la sociedad de Cadiz, oyendo una de las óperas de Mercadante, se recibió la noticia de que el rey declaraba á esta poblacion puerto franco; y en uno de los entreactos, dicho maestro improvisó la música de un himno dedicado al pueblo gaditano, que se ejecutó aquella misma noche causando un verdadero entusiasmo.

de Barcelona, por una real órden, para los teatros de Madrid, cuya empresa era el ayuntamiento, *por ser necesario para la formacion de la compañia de ópera* (palabras de la real órden); y desde esta época, quedó en la corte como maestro director de los teatros líricos, reemplazándole en Barcelona, el distinguido organista de la catedral, D. Mateo Ferrer, que ha desempeñado despues dicho cargo, veinte y cinco años consecutivos, á satisfaccion de los barceloneses.

Para los teatros de Madrid escribió Carnicer: en 1829, la ópera *Elena e Malvina*; en 1830, *Cristobal Colombo*; en 1832, *Eufemia di Messina*; y en 1837, *Ismalia ó morte ed amore*, con otras varias piezas sueltas para intercalarse en óperas de diferentes autores, ó en comedias y dramas. Tambien compuso algunas canciones españolas, la mayor parte para ser cantadas por artistas italianos, como *El Chairo*, para la Meric-Lalande; *La Currilla*, para la Armelinda Manzocchi; *El no sé*, para dicha cantante; *El Agua vá*, para ejecutarse en *L' Elisir d' amore*, y otras, como *El Sereni*, *El Caramba*, *El Julepe*, y *la Criada*; muchos himnos; una *Loa*, y varias piezas para solo instrumental.

Las orquestas de los teatros de Madrid y Barcelona, se hallaban por este tiempo en un estado brillante, por los conocimientos artísticos de sus profesores; puesto que las plazas de unas y otros, se ocupaban por rigurosa oposicion, sin que empresa alguna despues, pudiese quitarles la propiedad que con el estudio y talento habian comprado. A los profesores de Madrid les servia de mérito para obtar despues á las plazas vacantes en las orquestas de la reales cámara y capilla de S. M., la brillantez de sus ejercicios en los teatros; y tal costumbre, era un honor y un bien para el arte, y una recompensa y estímulo para los que lo profesaban. Pero este bien y este estímulo en los

teatros de la corte, lo hizo desaparecer D. Ramon Carnicer en beneficio de las empresas particulares que entraron á sustituir á la del ayuntamiento. Así fué que se acabó la seguridad de los artistas en la ocupacion de sus plazas hasta ser jubilados, y empezó á malearse tan distinguida reunion de profesores, entrando á ocupar puestos en dichas orquestas, por recomendaciones; muchas personas que no pudieron igualarse en mérito ni conocimientos, á los que con tanta dignidad desempeñaban aun los cargos ganados en un honorífico certámen. Lo mismo sucedió en Barcelona poco despues, y los buenos instrumentistas que se vieron postergados á medianías, y sin estímulo ni distincion, se abandonaron muchos de ellos, y dejaron de ser artistas para convertirse en mecánicos.

CAPITULO XXXII.

Maestros de capilla del siglo actual y sus obras.—Organistas.—Oposiciones al magisterio de la real capilla y cámara de S. M.—Examinadores.—Opositores.—Ejercicios.—Concesion del magisterio de la real capilla.—Idem de la real cámara.—Don Francisco Oliveres.—Don Antonio Pablo Honrubia.—Don Roman Jimeno.—Don Francisco Andrevi.—Don Jaime Nadal.—Don Hilarion Eslava.—Don Alejo Mercé.—Don Tomás Genovés.—Don Indalecio Soriano Fuertes.—Estado de la real capilla.—Muerte de Ledesma.—Nuevas oposiciones.—Estado de las capillas de música de las catedrales.—Idem de la música eclesiástica en Madrid.—Obras elementales de varios autores.—Invencion del *Cromámetro*, por Fernandez.—Esplicacion del *Cromámetro*.

Terminada la guerra de la *Independencia*, fué volviendo á recobrar el culto católico su antiguo esplendor, y las capillas de música de catedrales, iglesias y colegiatas, á ser dignas del nombre artístico que con justicia habian adquirido.

Don José Lidon, que de organista de la real capilla pasó á maestro de ella, compuso sobresalientes obras que se conservan en su mayor parte en los archivos del real palacio (1); entre las cuales, segun la opinion de D. Hila-

(1) Obras de Lidon que se conservan en los archivos de la capilla real de Madrid: —Letanía de la Vírgen á 8, y Salve á 5, año 1789.—Vísperas de los santos á 8, año 1788.—Misa á 8 sobre los Himnos de la Vírgen, año 1788—Complétas á 4 duplicado, 1789.—Himno: *Iste confesor*: 1788.—Himno *Ave maris Stella* á 4, 1788.—Lamentaciones del Miercoles á solo, 1789.—Letanía de los santos á 8 y Pangelingua, 1804.—Vísperas de los santos y de la Vírgen á 4 y á 8, 1790.—Misa á 8 sobre los Himnos *Pange lingua* y *Sacris Solemnis*.—Misa á 4, *Domine exaudi orationem mean*. 1794.—Lamentaciones del jueves á solo renovadas en 1806.—Lamentaciones del Miércoles, Jueves y Viernes Santo á solo. 1799.—*Tedeum* á 8, 1814.—Dos Salmos é Himnos para las vísperas del corazon de Jesus, 1822.—Misa á 8, *Laudate Dominum*, 1806.—Himno de apóstoles á 4, 1806.—Dos lamentaciones del Miércoles, 1807 y 1817.—Lamentacion segunda del Viernes á solo de bajo, 1825.—Lamentaciones del Jueves, 1808.—Secuencia de Resureccion á 8, 1808.—Letanía y Salve á 7, 1820.—*Te-Deum* á dos coros, 1816.—Invitatorio y oficio de difuntos, 1824.—Miserere con instrumentos de viento á dos coros, 1815.—Dos Secuencias de Corpus á 8, 1805 y 1807.—Lamentacion segunda del Miércoles á solo, 1807.

rion Eslava, sobresalen como mas notables, un juego de vísperas, unas completas, y un *Ave maris Stella* (1). Dejó Lidon muchos y buenos discípulos, tanto en la composicion, como en el órgano; dos de los cuales son el P. Fr. Pedro Carreras y Lanchares, y Fr. Juan Aisiain; y los archivos de la capilla de S. M. quedaron á su fallecimiento en un estado casi inmejorable, tanto por el buen arreglo de ellos, como por la escogida y numerosa coleccion de obras nacionales y extranjeras que encerraban (2).

Don Pedro Gil, maestro de la catedral de La Seo de Zaragoza, desde el año de 1819 hasta el 1842 en que murió, escribió muy buenas obras: siendo las mas notables, un himno de Mártires, y un credo. Y de D. Antonio Ibañez, maestro de la metropolitana del Pilar, jubilado en 1835 y fallecido dos años despues, se conservan bastantes composiciones, entre las que sobresalen, dos *nonas*, un *miserere*, y unos *gozos* á la vírgen del Pilar.

Desde el año de 1817, ocupó el magisterio de la catedral de Lérida, D. José Menendez, hasta el año de 1826 que hizo renuncia de él: dejando escritas, entre otras obras, una misa á grande orquesta, una salve, un miserere, unas lamentaciones y dos salmos á dos coros, de sobresaliente mérito. Sustituyó á Menendez el año de 1827, don Magin Germá, maestro de grandes conocimientos, como lo manifiestan, entre otras composiciones que se conservan, un salmo á dos coros con acompañamiento de órgano, una misa, un *Te-Deum* y unas lamentaciones.

(1) Lidon á mas de las obras que escribió para capilla, compuso un gran número de piezas para órgano, entre ellas seis fugas sobre cantos de varios himnos eclesiásticos: escribiendo tambien un tratado de *Fuga ó paso*, de un gran mérito.

(2) A mas de las obras de los maestros que habian sido de la capilla real, dejó Lidon en los archivos, composiciones escogidas de los maestros: Almaida, Ledesma, Ducási, Inzénga, Doyagüe, Murguía, Yrribarren, Pergolesi, Cavaza, Brunetti, Fortunati. Léo, Alegri, Literes, Ripa, Herranz, Texidor, Lopez Remacha, Vacari, y Weberio.

Don Ramon Vilanova, maestro de la catedral de Barcelona, en 1831, renunció dicha plaza en el año de 1832 para pasar á dirigir la compañía de ópera italiana del teatro de Valencia. Marchò á Madrid despues de la muerte de Fernando VII, y fué nombrado adicto facultativo del conservatorio de María Cristina, volviendo al poco tiempo á Valencia, y estableciéndose despues en Barcelona, donde cuenta numerosos y distinguidos discípulos, entre los que se halla el malogrado D. Vicente Cuyás, autor de la aplaudida ópera *La Fattuchiera*.

Entre las obras del distinguido maestro Vilanova, la mayor parte del género religioso, y en las que hay un gran número de misas, rosarios, letanías, himnos, responsos, etc.; merecen citarse particularmente, por su revelante mérito, una misa de *Réquiem* escrita sin violines, supliéndolos las violas, denominada vulgarmente de las *violetas*; el gran *Requiem* de Bilbao, llamado así, por haber sido escrito y ejecutado para las exequias de los que murieron en el sitio de dicha ciudad en la última guerra; la misa *Pastoril*, tenida en mucha estimacion en Roma, por haberse ejecutado varias veces el dia de Navidad en la capilla de Monserrat, iglesia particular del tribunal de la Rota; la misa conocida por del *arpa*, y otra con órgano y violas.

Don Juan Cuevas, maestro de la catedral de Córdoba, hasta el año de 1833; D. Luis Blasco, de la de Málaga hasta el año 1830; D. Manuel Languia, de la de Jaen; don Bonifacio Manzano, de la de Segobia; D. Mariano Reig (1), de la de Málaga, desde 1833; D. Antonio Hidalgo, de la de Oviedo; D. Blas Hernandez (2), de la de Logroño; D. Fran-

(1) Desde el año de 1833 que ocupó Reig el magisterio de Málaga, ha escrito varios salmos, motetes, responsorios, lamentaciones, misereres y misas, con instrumental y sin él, de un mérito notable.

(2) Entre las obras de este laborioso maestro, se encuentra una, impresa en 1837,

cisco Reyero, de la de Burgos; D. Angel Martinez, de la de Valladolid; el sabio D. Benito Andreu, de la de Mahon (1); don Bernardo Carton, de la de Santander; Hernandez y Rebajo, maestros de la de Santo Domingo de la Calzada; don José Gil, de la de Orihuela; D. Tomas Mateo; de la parroquial de Santa María de Hellin; D. Antonio Oller, de la iglesia de Igualada, organista, primer bajo despues de la catedral de Toledo, y mas tarde de la real capilla; Aspa, de la catedral de Sigüenza; D. Lorenzo Nielfa, del real convento de la Encarnacion de Madrid; Almeida, Albarracin, Ripa, Rubin, Herranz, Alaix y Barba, han sido, y aun muchos de ellos son todavía excelentes compositores; así como otros varios, de quienes no tenemos noticias aunque hemos procurado adquirirlas.

Como organistas, son muchos y sobresalientes los que existen y han existido en nuestra época. Los célebres don Antonio Sanclemente y D. Eugenio Gomez, de la catedral de Sevilla; y D. Alfonso Lidon, primer organista de la real capilla de S. M.; D. Valentin Meton, de la catedral del Pilar de Zaragoza (2); D. Damian Sanz, de la de Pamplona; D. Magin Punti, de la de Lérida; D. Antonio Navarro, de la de Murcia; el reverendo P. Juan Quintana, del convento del Cármen de Barcelona; D. Mauricio Alberni, de la Rioja; D. Juan Bautista Plasencia, del colegio del Patriarca de Valencia; D. Luis Vall-llosèra, de Santa María del Mar de Barcelona; D. Mateo Ferrer, de la catedral de id; D. Joaquin Guelvenzu, de la real capilla, y maestro de piano, en la actualidad, de S. M. el rey; don

titulada: *Manual Armónico*, en donde tanto en su prólogo, como en el artículo preliminar que le sigue, hay noticias sumamente curiosas en defensa del arte y los que lo profesan.

(1) En 1851, ha publicado en Barcelona este distinguido maestro una obra titulada: *El canto llano simplificado en su anotacion y en sus reglas*, de un gran mérito.

(2) Este distinguido organista ocupa dignamente, desde la jubilacion de D. Antonio Ibañez, el magisterio de la capilla del Pilar: siendo muchas, y de un mérito notable, las obras que á escrito, tanto para voces é instrumentos, como para órgano.

José Preciado, de Tafalla; D. Joaquin Espin y Guillen, del convento del Cármen de Madrid; D. Bartolomé Blanch, de Tarrasa; D. N. Aguirre, de la catedral de Jaen; don Cayetano Quilez, de la de Málaga; D. Primitivo Pardas, de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona; D. Gerónimo Perera, de Villanueva de Sitjes; y D. Nicomedes Fraile, del monasterio de San Bartolomé de Lupiana, á mas de distinguirse en el órgano, han sido y son la mayor parte de ellos, sobresalientes pianistas y compositores.

Don José Sobejano, de quien nos hemos ocupado ya, dejó el magisterio de capilla de Leon y pasó á la corte, en donde por su gran mérito como organista y pianista, fué nombrado en 1827 maestro de piano del real Seminario de Nobles, y en el mismo año primer organista de la real capilla de San Isidro en Madrid. Entre las obras escritas por este distinguido profesor, se encuentran, sus dos métodos de solfeo y piano tan generalizados en España, un oficio de difuntos, una misa de *Requiem* á grande orquesta, y las siete palabras.

Por muerte de D. José Lidon, ocupó el magisterio de la real capilla de S. M., el año de 1827, D. Francisco Federici, maestro de la real cámara; uniéndose las dos plazas conferidas á Federici, por gracia especial de S. M., y no por premio al mérito alcanzado en un certámen artístico. Varias son las piezas italianas compuestas por este maestro, que se conservan en los archivos de la real cámara, y varias tambien las eclesiásticas que existen en la real capilla, entre las que gozan de alguna reputacion, un oficio de difuntos, los maitines de reyes, y una salve y letanía breve.

En el año 1829, quedaron vacantes, por fallecimiento de Federici, la plaza de director de la real cámara de S. M. y el magisterio de la real capilla; y deseando el rey

Fernando VII, que dichos puestos fuesen ocupados en lo sucesivo, por el verdadero saber, sirviendo de premio y estímulo al mérito, se anunciaron en la *Gaceta de Madrid* del 4 de marzo de 1830 las oposiciones al magisterio de capilla, excluyendo de ellas á los seglares (1); determinacion que disgustó en general, pues habia habido muchos maestros seglares en dicha capilla de S. M., y si premio del verdadera talento debia ser la plaza vacante, seglares y eclesiásticos debian obtar á él. Así fué conocido por Fernando VII, y en la *Gaceta* del 25 de dicho mes, se amplió la admision en el certámen á todas las personas *sin distincion de clase, estado ni edad*, uniendo el magisterio á la direccion de la real cámara.

(1) Edicto de la *Gaceta*. «En la real capilla del Rey nuestro Señor se halla vacante el magisterio de música, al que está anejo el rectorado del real colegio de niños cantores de la misma, con la dotacion por ambos conceptos de 25000 rs. anuales, debiendo concurrir en el sugeto que la ha de obtener, las cualidades siguientes: que ha de ser presbítero secular, ú ordenado *in sacris* para poder ascender al sacerdocio á lo mas dentro de dos años desde la posesion de la plaza, haber cumplido los 30 de edad, y no exceder de 50: ser perfectamente inteligente y diestro en lo especulativo y práctico del arte de la composicion, y en todos los arcanos y primores que en él se contienen para componer en música con buena eleccion, propiedad y gusto toda clase de obras que se acostumbran y pueden ocurrir en la real capilla, en los idiomas latino y español, sobre lo que se harán los exámenes y experiencias convenientes por los jueces que á este fin se nombrarán, previniendo que su obligacion ha de ser componer todas las obras que se necesitan en el giro del año para solemnizar el culto, las cuales deben quedar archivadas en la papelera de música de la real capilla, responder de ellas, y de las que al presente existen en su archivo, y asistir para regirlas, á todas las funciones que actualmente se celebran y prescriben en la tabla de asistencias con música, así en la real capilla, como en otras iglesias donde se concurre de orden de S. M.

Como rector del citado real colegio tiene habitacion en él, y en la que debe vivir para el régimen, gobierno y cuidado de los colegiales, á quienes es de su obligacion enseñar no solo el estilo del canto, sino el arte de la composicion música á los que quieran dedicarse á la carrera de maestro de capilla, y manifiesten talento para ello, y cumplir con todas las demas cargas inherentes á estos oficios.

Por tanto los que teniendo las expresadas cualidades quieran hacer oposicion, presentarán ó remitirán al Excmo. Sr. Patriarca de las Indias, memorial con su fé de bautismo legalizada, y testimoniales de su propio prelado expresivas de su conducta moral y política, en el término de 60 dias, que empezarán á correr desde el dia 2 de marzo, y fenecerán en 30 de abril próximo, y cumplido se procederá á los ejercicios que determinarán los jueces examinadores que al efecto se nombrarán, y en vista de su censura se propondrá á S. M. el que se juzgue mas á propósito para el servicio de Dios y de la real capilla.»

Nómbranse examinadores para el certámen, á los señores D. Alfonso Lidon, primer organista de la real capilla de S. M.; D. Lorenzo Nielfa, maestro de la Encarnacion; y don Francisco Gibert, maestro de las descalzas reales: y se presentan como opositores, D. Francisco Oliveres, presbítero, organista de la catedral de Salamanca: D. Francisco Andrevi, presbítero, maestro electo de la de Sevilla: don Antonio Ibañez, presbítero, maestro de la del Pilar de Zaragoza: D. Hilarion Eslava, subdiácono, maestro de la del Burgo de Osma: D. Indalecio Soriano Fuertes, secular, maestro de la de Murcia: D. Antonio Pablo Honrrubia, secular, de la de Guadix: D. Ramon Carnicer, maestro y director de la ópera italiana en los teatros de la corte: don Roman Jimeno, organista de la real iglesia de San Isidro; y D. Alejo Mercé, D. Tomás Genovés, y D. Jaime Nadal, profesores de música.

Los ejercicios prácticos que dichos opositores hicieron, segun el *Correo literario y mercantil de Madrid* de aquella época, fueron los siguientes:

«*Dia* 21 *de Mayo*. A las cuatro de la tarde quedaron encerrados los opositores en la sacristía de la real capilla, y fueron llamados de uno en uno por su órden, para dirigir un pasaje de una misa á cuatro voces y á toda orquesta, del maestro Fortunati, compuesta el año de 1799, y nunca ejecutada en España. Solo se concedieron tres minutos de tiempo para enterarse de ella. En seguida se hizo otro ejercicio de música de facistol de la mas antigua que se conoce en el género religioso por su anotacion y tiempo fuera ya de uso.

«*Dia* 22. A las diez y media de la mañana quedaron encerrados los opositores, y fueron llamados por su órden, entregándoseles cuatro antífonas y el himno de las vísperas del nuevo rezo de San Fernando, para que á las cuatro de

la tarde las presentaren compuestas en castellano. Acto contínuo quedaron encerrados y tuvieron que componer tres estrofas del Credo á cuatro voces, en el término de dos horas. Inmediatamente se les entregó un bajete para ponerle el tiple, contralto y tenor, el que tuvieron que presentar á las once de la mañana del siguiente dia. Este dia fué de descanso.

«*Dia* 24. A las nueve de la mañana tuvieron que presentar los opositores una obra en latin de su satisfaccion para ser censurada. Acto contínuo sostuvieron un exámen de veinte minutos, de acompañamiento de un recitado y trozo de aria italiana; primero por el tono natural, luego un tono bajo, y en seguida medio tono alto. Se dieron primero tres minutos para enterarse, y luego otros dos para el trasporte. En seguida quedaron de nuevo encerrados, y se les hizo componer un recitado y aria en idioma italiano para tiple, con solo acompañamiento de bajo contínuo.

«*Dia* 25. Se citó á los opositores á las dos de la tarde para entrar en el encierro de cuarenta y tres horas (1), y se les dió para componer á toda orquesta, un himno de vísperas y un salmo, con condiciones de mucho mérito en el arte de la composicion.

«*Dia* 28. A las once y media se verificó el último ejercicio, y consistió en algunas preguntas del arte de canto-llano, y en particular la relacion que hay para tomar el tono pasando de una antifona á otra.»

Al mes de terminados estos ejercicios, se confirió el magisterio de la real capilla, sin la anexion de la direccion de la cámara real, á D. Francisco Andrevi, no por ser el mas feliz y distinguido en las oposiciones, sino por haberlo determinado así la voluntad de S. M.

(1) Segun tenemos entendido, se aumentó á 48 el número de horas para este ejercicio, por ser muy corto el tiempo antes dado, aun casi para el trabajo material de escribirlo.

Reconocido el mérito de todos los opositores que en dicho certámen tomaron parte, no rebaja á ninguno de ellos la mejor ó peor censura, pues no debe creerse que ninguna persona de buen juicio se esponga á entrar en un certámen científico, sin tener los suficientes conocimiento para salir bien de él. Las oposiciones no tienen otro objeto, en nuestro concepto, que el de escoger lo mejor entre lo mas sobresaliente. D. Francisco Andrevi, si bien tuvo un voto en primer lugar, tuvo otro en segundo, y otro en tercero despues de otros (1); mereciendo la mejor censura entre los once opositores, D. Indalecio Soriano Fuertes, que sacó dos votos en primer lugar y uno en segundo, calificacion que ninguno de sus demas compañeros obtuvo, y circunstancia por la cual en el año 1832, fué nombrado por Su Majestad, maestro director y compositor de su real cámara.

De D. Francisco Oliveres, maestro hoy de la catedral de Salamanca, y D. Antonio Honrrubia, maestro de la catedral de Guadix, y opositores ambos al magisterio de la real capilla, no hemos podido adquirir mas noticias que las de gozar de una distinguida reputacion entre los profesores y aficionados, por sus conocimientos en el arte y el mérito de sus obras.

(1) Carta del examinador D. Alfonso Lidon á D. Indalecio Soriano Fuertes.—«Madrid 6 de julio de 1830.—Mi apreciado y estimado dueño. Hubiera contestado á su apreciable á no habérmelo impedido la desazon que en aquel mismo dia me causó la noticia de haber dado S. M. el magisterio á D. Francisco Andrevi, cosa que yo no esperaba segun el mérito de sus ejercicios, pues solo en mi censura ocupaba el tercer lugar despues de otros: pero V. no ignora que á los monarcas se les engaña y se hace ver lo justo injusto y vice versa, con la mayor facilidad.—Por lo demas, le estimo á V. su agradecimiento y modestia, pero crea que en ponerle en primer lugar solo, en mi censura, no he seguido mas que el impulso de mi conciencia segun mis cortos conocimientos, y por lo tanto, me ha sido muy sensible no haya recaido en el mas idoneo, tanto en mérito facultativo como en las demas prendas que deben adornar al candidato, y que segun la opinion general y mia, se hallan reunidas en V.— Puede V. mandar cuanto guste á este S. S. S. que le estima de veras y B. S. M.—Alfonso Lidon.

Don Roman Jimeno, fué maestro de capilla de la catedral de Palencia, en cuyos archivos existen un número considerable de obras de su composicion, de relevante mérito. En el año de 1828 pasó á la corte, y ganó por rigurosa oposicion la plaza de organista de la iglesia de San Isidro el Real; cuyo destino está desempeñando hace muchos años con admiracion de los profesores é inteligentes, por su fecunda imaginacion en las improvisaciones, por su profundidad y grandes conocimientos en la escuela orgánica, por su agilidad en el teclado, y por su gran inteligencia en la combinacion de registros. Jimeno es una celebridad en el órgano, un talento privilegiado en la composicion, y una especialidad en la enseñanza de ella y del dicho instrumento.

Don Francisco Andrevi, á la edad de 21 años ganó las oposiciones al magisterio de música de la catedral de Segorbe; despues, las de Santa María del Mar de Barcelona; en 1819, las de la catedral de Valencia; en 1829, las de la catedral de Sevilla; y sin tomar posesion de esta plaza, se presentó á las oposiciones de la capilla real de Madrid.

En 1836 abandonó este magisterio por sus compromisos políticos (1), y marchó á Francia, en donde fué

(1) Por la secretaría de la patriarcal, recibió el Sr. D. Francisco Andrevi el oficio siguiente: «De órden de S. E. el señor patriarca de las Indias, remito á V. los adjuntos oficios á fin de que sin pérdida de tiempo los haga pasar á manos de las personas á quienes van dirigidos. Dios guarde á V. muchos años. Madrid 9 de junio de 1834.—José Alcántara, secretario.»—Dichos oficios encerraban la separacion en sus respectivos destinos, de los profesores de música y salmistas siguientes: D. Blas Marquez, D. Alejandro Gomez, D. Juan FerminGoicoa, D. Juan Antonio Cárlos, D. Manuel Goldaracena, D. Ignacio Urbesain. D. Joaquin Villalva, D. Francisco Morentin, D. Roman del Aguila y Chaves, D. Tomás Lozano, don Miguel Targarelle, D. José Santos Martinez, D. Fernando Calahorra, D. Francisco Nuin, D. Francisco Mallent, D. Luis Aquirre, D. Manuel Sinéo, D. José María Rubio, don Mariano Maseguer, D. Juan Gonzalez, D. Blas Izquierdo, D. Antonio Rebollo, D. Bonifacio Santos, D. Manuel Sardina, D. Juan Antonio Martinez, D. Antonio Belven, don Modesto Belven, D. Alfonso Lidon, D. José Vallejo, D. Lorenzo Castronovo, D. Ramon Mateos, D. Manuel Beredas, D. Gabriel García Serrano, D. Manuel Sanchez Rueda, don Fernando Aguirre, D. Vicente Juliá, D. Bernardo Schefler, D. Aquilino Sanz, don

nombrado maestro de capilla de la catedral de Burdeos. Vuelto á Barcelona en 1849, se le confirió el magisterio de la iglesia de la Mercé, cuyo destino desempeñó hasta su muerte, acaecida en 1753.—Muchas y de mérito son las obras que Andrevi ha dejado escritas, entre las cuales, gozan de mayor reputacion, el oratorio titulado: *El Juicio final*, una misa de *Requiem*, dos misereres, unas lamentaciones, y un *Stabat mater*. En el año de 1848, pu-

Joaquin Reguer, D. José Alvarez, D. Pedro Broca, D. Estéban Pataroti, D. Juan Pedro Lopez. D. José Isidoro de la Vega, D. Gerónimo Ferrari, D. José Mari Gomez, D. Vicente Marquina, D. Juan Guillermo Ortega, D. Juan Sanchez Vergara, D. Francisco Rosquellas, D. Paulino Herrero y Sesé, D. Pedro Fernandez Cruz, D. Marcos Balado, D. Luis Beldrof, D. José Benito Torrellas, y D. Miguel Anza.—De esta medida cruel y poco meditada, que dejó sin recursos á infinidad de profesores ya ancianos y que habian ganado sus puestos por rigurosa oposicion, fué culpado Andrevi por la mayor parte de los separados, fundándose para ello en que, se habia consultado al maestro para llevarla á cumplido término, y que el maestro habia dado la lista de los desafectos. Cosa inexacta, puesto que tenemos á la vista documentos verídicos que así lo acreditan. Lo que sí se consultó despues, fueron algunas de las propuestas hechas por el patriarca á S. M. para cubrir las vacantes de la real capilla, como lo acredita el siguiente oficio: «Deseando proceder con acierto en la propuesta que se ha de elevar á S. M. para la provision de las plazas vacantes en la música de su real capilla, me dirijo á V. para que me informe sobre las cualidades, pericia y demas que crea conducente á mi mejor ilustracion de los sugetos anotados al márgen, pretendientes los dos primeros de las plazas de trompa y el tercero de la de oboe.—Dios guarde á V. muchos años.—Madrid 8 de noviembre de 1834.—Manuel, patriarca.»—Pero ni aun todas las plazas que se proveyeron le fueron consultadas, como se vé por el adjunto oficio: «Con esta fecha digo á D. Pedro Albeniz lo siguiente.—A fin de que el servicio del culto divino no sufra menoscabo ni interrupcion alguna en la real capilla por la separacion de los individuos empleados en tan importante ministerio, nombro á V. para que desempeñe la plaza de organista de la misma: todo por ahora y hasta tanto que S. M., vista la propuesta que tendré el honor de elevar á sus reales manos, resuelva lo que tenga por conveniente.—Lo que comunico á V. para su inteligencia y demas efectos consiguientes.—Dios guarde á V. muchos años.-Madrid 15 de junio de 1834.—Manuel, patriarca.»—Muchos otros documentos pudiéramos presentar para corroboracion de que ninguna culpa tuvo Andrevi en las determinaciones que se tomaron tan arbitrarias é injustas contra los profesores de la capilla real. Al maestro Andrevi, se le mandó hacer la nueva planta de la dicha capilla economizando todo cuanto pudiera, y en la planta que hizo, y que tenemos á la vista, él fué quien mas sueldo se rebajó, arreglando un buen conjunto de voces é instrumentos, sin marcar persona alguna, y haciendo una rebaja de la planta antigua, de ciento ochenta y cuatro mil reales anuales: pero este arreglo no fué aprobado en todas sus partes.—Los disgustos de Andrevi en verse el blanco de una enemistad injusta, por profesores á quienes queria como compañeros, y respetaba como á capacidades sobresalientes, le obligaron á abandonar el magisterio, y á tomar una determinacion forzada por las circunstancias y los compromisos en que se veia cada dia envuelto.

blicó en Barcelona un pequeño *tratado teórico-práctico* de *armonía y composicion*, escrito espresamente para sus discípulos, con el objeto, segun manifiesta en el prólogo, de allanar las dificultades de la enseñanza, refundiendo las reglas de la escuela antigua con las de la moderna (1).

Don Jaime Nadal desempeñó la plaza de organista del convento de San Martin de Madrid, desde el año de 1807 hasta que la invasion francesa estinguió las comunidades religiosas. Dedicóse á la enseñanza de la música, en la que con su continuado estudio y su escelente método, adquirió una buena reputacion. En 1815 hizo oposicion á la plaza de maestro de los teatros de la corte, y por los motivos ya espresados en otro lugar, se le nombró maestro supernumerario. En el año de 1828 fué nombrado por S. M. uno de los examinadores para las oposiciones de una de las plazas de organista de San Isidro el Real. En 1829 pasó de director de la compañía de ópera á Valladolid. En 1830 tomó parte en el certámen de la real capilla, alcanzando un lugar distinguido por sus ejercicios: en el mes de octubre del mismo año ganó en rigurosa oposicion la plaza de maestro de capilla de la catedral de Palencia, y en el año 1833 la de la catedral de Astorga, siendo examinador el célebre maestro D. Manuel Doyagüe. Las obras de Nadal son muchas y buenas, ejecutándose con vastante frecuencia varias de ellas en las festividades que se celebran en las iglesias de Madrid. Entre las que mas sobresalen, se halla la gran

(1) Las obras que del maestro Andrevi se conservan en la real capilla, son: *Un Te-Deum*, año de 1830.—Himno de la natividad de N. S. J. y de Reyes, 1830.—Maitines de la natividad de N. S. J. principiados en 1830 y concluidos en 1832.—Misa en Do, 1832.—Secuencia de Corpus, 1831.—*Liberame*, responso de difuntos, 1831.—Lamentaciones del miércoles santo, 1831.—Salmos de vísperas de la Vírgen, 1831.—Letanía de la Vírgen y Salve, 1831.—Lamentaciones del jueves santo, 1832.—Misa por Bfa, 1832.—Misa imperial á 4, con bajones, 1833.—Lamentaciones del viernes santo, 1833.—Himno *Veni creator Spiritus*, 1833.—Oficio de difuntos, 1834.—Misa de difuntos. 1834.—Dos misas á 4, con acompañamiento de bajones, 1835.—Completas, octavo tono, 1835.—Letanías de los santos para las 40 horas, 1836.

misa que en el año de 1832 le mandó hacer el ministro de la guerra, Excmo. Sr. Marqués de Zambrano, para la fiesta de la bendicion de banderas que tuvo lugar en el monasterio de San Gerónimo de la corte, y el oficio de difuntos que en el año de 1843 escribió para los funerales del Exmo. Sr. duque de Osuna, celebrados en la iglesia de Santo Tomás de Madrid.

Don Hilarion Eslaba hizo su primera oposicion al magisterio de capilla de la catedral del Burgo de Osma en el año de 1828, á los veintiuno de edad, alcanzando dicha plaza por la brillante censura que sus ejercicios le proporcionaron. Al mismo tiempo que desempeñaba con noble celo las obligaciones de su magisterio, escribiendo un gran número de obras de reconocido mérito, estudió en aquella universidad la filosofía, siendo distinguido de sus catedráticos por su aplicacion y talento, y alcanzando la primera censura en los exámenes de curso. En el año de 1829 se presentó como opositor al magisterio de la catedral de Sevilla, y en 1830 al de la capilla real de S. M.; y si cierto es que ni una ni otra plaza le fué conferida, tambien lo es, que en uno y otro certámen sostuvo en la censura de todos sus ejercicios, el segundo lugar por unanimidad de los examinadores, y que en 1834, el cabildo de la catedral de Sevilla le nombró maestro, sin nueva oposicion, atendido el mérito de sus anteriores ejercicios. En Sevilla escribió Eslaba un gran número de obras de indisputable mérito, entre las que cita un biógrafo de dicho compositor, cuatro misas, dos misereres, una lamentacion, un *Te-Deum,* once salmos, trece villancicos, bailes para seises, y un gran número de motetes y coplitas para funciones de dentro y fuera de la catedral. En el año de 1841 escuchó el pueblo gaditano la primera produccion lírico-dramática de Eslaba, titulada: *Il Solitario,* ejecutada por la compa-

ñía italiana de aquel teatro, en su mayor parte compuesta de cantantes españoles; y en el año siguiente, *Las Treguas de Tolomaida*, ambas óperas aplaudidas con entusiasmo, tanto en Cádiz y Sevilla, como en Madrid en los teatros de la Cruz y el Circo, siendo llamado su autor entre aplausos y bravos al palco de la presidencia, por no permitirle su estado eclesiástico presentarse en la escena. Mas tarde, compuso otra ópera titulada: *Don Pedro el Cruel,* la cual no se ejecutó, que sepamos, sino en el teatro de Sevilla.

Don Alejo Mercé y Fondevila ejercia el cargo en Madrid de maestro de música del real seminario de PP. Escolapios, cuando se presentó á tomar parte en el certámen artístico de la capilla real, en el cual alcanzó una honrosa censura. Vacante el magisterio de la catedral de Lérida, le fué conferido el año de 1832, donde continúa, mereciendo sus muchas obras eclesiásticas la mas favorable acogida, tanto en dicha capital, como en la corte de España, en la que se ejecutan y se han ejecutado muchas de ellas con justo elogio de los profesores é inteligentes.

Pocas producciones se conocian en la corte, del compositor aragonés D. Tomás Genovés, cuando se vió aparecer este nombre entre los opositores al magisterio de la real capilla; mas en la noche del 20 de agosto de 1831 manifestó Genovés al público madrileño su no comun talento, en la ópera italiana de su composicion ejecutada en el teatro de la Cruz bajo el título de *Enrique y Clotilde, ó la Rosa Blanca*, cuyo libreto se habia ya puesto en música en Italia por el maestro Mayer. El éxito de esta obra fué tan lisonjero para el autor, que le animó á escribir otra en español titulada: *El Rapto*, ejecutada en junio de 1832; pero el no muy buen poema de que se valió para poner la música, destruyó el efecto de esta, y no tuvo la fortuna de su primera produccion lírico-dramática (1). Posteriormente el señor Ge-

(1) En la crítica que de la obra española del Sr. Genovés, leemos en las *Cartas Es-*

novés, fué pensionado por el gobierno para ir á estudiar á Italia, en donde escribió las óperas: *Biancadi Belmonte, la Zulema, la Battaglia di Lepanto, Iginia d'Asti, y Luisa della Valliere*, de cuyos éxitos no hemos tenido noticias: vuelto á España, ha hecho oir varias obras eclesiásticas de recomendable mérito.

Don Indalecio Soriano Fuertes, de quien nos hemos ocupado, y nos ocuparemos en el curso de esta historia, con el magisterio de la catedral de Murcia se le confió la direccion del colegio de San Leandro, y al año justo de estar bajo su mando, se oyeron en el coro de la santa iglesia, composiciones de los colegiales, ejecutadas por los colegiales, tanto en voces como en instrumentos. Este hecho notable, realzó mas el mérito de Soriano, y aumentó la aficion al arte músico, no solo en la capital, sino en los pueblos limítrofes, cuyos aficionados, y aun profesores, venian á tomar lecciones de tan distinguido maestro una ó dos veces á la semana, ó al mes; segun la distancia: pudiéndose asegurar que la mayor parte de los profesores y maestros que ha habido en la provincia de Murcia hasta hace pocos años, han sido discípulos del señor Soriano Fuertes, sin contar los que salieron á desempeñar los magisterios de capilla de Valladolid, Orihuela y otros puntos, como fueron Martinez, Gil, Aliaga, y algunos mas que no recordamos. Las

pañolas, semanario que se publicaba en Madrid por aquella época, se halla el párrafo siguiente, que nos ha parecido oportuno insertar. «Por lo demas, creemos oportuno el que de nuevo se introduzca este género de obras españolas, que hace algunos años obtenia aprobacion en nuestros teatros. Por de contado, todos entienden lo que se dice. Esta clase de piezas pueden tambien servir para que en ellas se desenvuelvan los talentos del país, y los mismos compositores podrán obtener mas fáciles ensayos, que si hubiesen de fundar sus tareas sobre palabras italianas, no siempre fáciles de adquirirse, y que suelen presentar luego mayores contradiciones para producirse en una composicion lírica, hecha en el riñon de España. Los cantantes de *allende* no siempre son amables ni se acomodan fácilmente con los ingenios de por acá, á pesar de que no pueden quejarse de un país en donde se les paga mejor que en otro alguno, como será muy fácil demostrarlo si se nos provoca á ello.»

obras existentes en los archivos de la catedral de Murcia, de este maestro, son en gran número y de un mérito relevante, entre las que se cuentan, misas á voces solas, con órgano, con instrumental y con órgano obligado; misereres, lamentaciones, *Tedeum*, himnos, salmos, responsorios, y una brillante coleccion de villancicos. Tambien compuso varias sinfonías para orquesta y banda militar, marchas, valses, y algunas canciones serias españolas.

Siendo dificil en el primer tercio de este siglo, y sobre todo muy costoso el poder adquirirse en las provincias buenos piano-fortes, tanto por las pocas fabricas establecidas en España, cuanto por la dificultad y esposicion de los transportes; sin haber tenido Soriano Fuertes, mas nociones para la construccion de dichos instrumentos, que las adquiridas en una obra alemana que llegó á sus manos, y las observaciones que hizo en un magnífico piano de Clementi que poseia; mandó á París y Londres por las herramientas y útiles, que en España no habia, para su objeto; formó sus planos, y en las horas que las obligaciones de su magisterio, colegio, y lecciones particulares le dejaban libres, hizo tres pianos muy buenos, que aun son conservados con grande aprecio por sus discípulos: y enseñó al maestro carpintero José Zamora, ejecutor de lo que Soriano solamente dirigia por no saber el oficio de ebanista, el modo de fabricar los pianos formándolo despues un regular constructor.

La marcha de Soriano de la capital de Murcia, fué sentida por toda clase de personas, que le apreciaban y respetaban, por su caballerosidad, honradez y fino trato, y por su gran talento.

Ya maestro compositor y director de la real cámara de S. M. Fernando VII, escribió Soriano varias obras de gran mérito, entre las que sobresalen una cantata en ita-

liano, titulada: *Il Ritorno alla Salute*, una misa de *Requiem*, y un oficio dé difuntos (1). Las observaciones hechas á los *principios elementales de música* de el conde de T...., al *método de solfeos* de D. Marcelino Castilla, y á la *Geneuphonia* del Excmo. Sr. D. José de Virues y Spinola, dieron á conocer en el mundo del arte el talento nada comun de Soriano para la enseñanza, valiéndole al mismo tiempo el aprecio y distincion de las personas ilustradas y entendidas, y el de los autores aludidos.

Estinguida la real capilla despues de la muerte de Fernando VII, se dedicó Soriano esclusivamente á la en-

(1) Las obras de Soriano Fuertes que se encontraron en su papelera despues de su muerte, son: *El triunfo del Parnaso*, cantata á toda orquesta, compuesta en dos dias, para los exámenes que celebraron los seminaristas del real colegio de escuelas pias de San Antonio Abad de Madrid en setiembre de 1830.—*La Voz de la Iberia*, himno á grande orquesta dedicado á Fernando VII en su fausto enlace con Doña María Cristina de Borbon.—Tres sinfonías á grande orquesta.—Adagio y cuatro valses, id.—Seis valses, id.—Adagio y cuatro valses, id.—Concierto de fagot, con violines, viola, oboes, cornos y bajos.—Paso doble lúgubre para banda militar.—Polaca de fagot con orquesta.—Adagio y cuatro valses, con id.—Adagio y polaca de fagot, con id.—Adagio y andante con variaciones de fagot, con id.—Dos sinfonías para banda militar.—Variaciones de flauta con orquesta.—Adagio y tema con variaciones para dos violines, clarinetes, fagot obligado, trompas y bajo.—Andante y variaciones de clarinete, con orquesta.—Seis valses para id.—Adagio y tema con variaciones para dos violines, viola y bajo.—Misa de Requiem á cuatro voces, con instrumental.—Responso *Liverame*, á grande orquesta.—Misa á cuatro y á ocho voces, con id.—Misa á tres voces.—Misa á cuatro voces.—Secuencia de difuntos, con orquesta.—Misa de Requiem á ocho y doce voces y grande orquesta.—*Magnificat* á cuatro voces é instrumental.—Juego de vísperas.—Salmo primero de prima á cuatro voces y orquesta.—Responso *Ne recordani*.—*Laudate pueri Dominum* á cuatro voces.—Nocturno tercero de difuntos.—Tres lamentaciones para el viernes, la primera á cuatro voces, la segunda á duo de tiples, y la tercera á solo de tenor, con orquesta.—Lamentacion tercera del jueves.—*Credo, Santus y Agnus*, á cuatro voces, con orquesta y fagot obligado.—Secuencia de difuntos á cuatro voces.—Miserere, id.—Lamentacion primera del jueves á solo.—*O fons pietatis* á cuatro voces con orquesta y órgano.—Motete á duo de tenor y contralto, con orquesta.—Motete para la Ascension.—Miserere á cuatro con orquesta.—*Te Deum* á cuatro y á ocho, con id.—Oficio de difuntos á cuatro, con id.—Misa á cuatro, con id.—Misa á duo y á tres voces, con órgano obligado y figle.—Salve á cuatro voces con orquesta.—Lamentacion primera del miércoles, con id.—Motete á duo de tenor y contralto, con id.—Villancico de calendas, con id.—Misa de Requiem á voces solas.—Himno á ocho voces.—*Deus tuorum*, con orquesta.—Salmo *Dixit Dominus* á ocho, con id.—Antifona *Domine quisque tulante*, con id.—Leccion primera del primer nocturno.—Secuencia de difuntos.—Tres misereres á cuatro, con orquesta.—Juego de versos por todos los tonos para órgano, etc.

señanza de la composicion, principal objeto de sus grandes estudios é investigaciones; dejando escritos, á mas de su *Tratado de armonía y nociones generales de todas las especies, de contrapunto doble, triple y cuádruple á la octava, de la imitacion y cánones, del ritmo, la melodía y el fraseo, y del canto retrógado y cangrizante*, que publicó en Madrid el año de 1845, un sobresaliente método de solfeo, un gran número de opúsculos, ejemplos, y curiosidades interesantes de dificultosa inteligencia en la música, que poseemos inéditos.

Respetado de los maestros y profesores de la corte, y querido de su familia y numerosos discípulos, entre los que se contaban los dos profesores que en los años de 1832 y 1833 ganaron las oposiciones á los magisterios de las catedrales de Toledo y Tuy, cuyos nombres no recordamos; don Manuel Beredas, D. José Torrellas, D. José Vallejo, don Joaquin Espin y Guillen, D. Mariano Soriano Fuertes, D. Antonio Cano, D. Felix Ponzoa, D. Florencio Lahoz, el Excmo. Sr. Marqués de Casasola, la señorita doña Paulina Cabrero, D. Antonio Alvarez, doña Josefa Pieri, D. N. Furnelles; y D. Manuel Fernandez Caballero, pasaba Soriano Fuertes los últimos dias de su existencia, contento y resignado con su suérte, y sin envidiar mas riquezas que las necesarias para el sustento de su familia.

Los distinguidos profesores D. Pedro Albeniz y don Francisco de Valldemosa, maestros, uno de piano y otro de canto, de la reina doña Isabel II, con un interés que los enaltecerá siempre ante los ojos de todo buen artista amante del verdadero mérito y de las glorias de su patria, hicieron presente á S. M., espontáneamente, las injusticias que se habian cometido con el maestro Soriano, y el estado precario en que se hallaba, sin

mas recompensa en su ancianidad que la de una corta cesantía. La augusta reina de los españoles, despues de haber oido tan sentida relacion, dió órden para que en lo sucesivo disfrutára Soriano Fuertes el sueldo de maestro compositor de su real cámara, en actual servicio: sueldo que percibió hasta su muerte, acaecida en 21 de agostode 1851.

Rasgos como el referido deben ser consignados en la historia del arte, para eterno loor de la augusta persona que los ejerce, y de los artistas que los promueven; así tambien, como un tributo de eterno agradecimiento por parte del historiador que los relata.

Disuelta la música de la real cámara, y aminorada la de la capilla de S. M. (1), por la salida de tantos profesores, que debieron sus destinos, no al favor, sino al precio de su inteligencia y estudios, precio de mas valor que el dinero; se determinó, por las economías que en el nuevo arreglo de dicha capilla se introdujeron (2), el que los profesores de la real cámara, que gozasen de jubilacion, asistiesen á todos los actos de dicha capilla y demas funciones particulares que dentro del real palacio se ordenasen (3).

Los disturbios políticos del año de 1825, dejaron fuera

(1) Quedó á tal estado reducido el personal de la real capilla de música, que el dia 19 de agosto de 1834, la superiora de las Salesas reales ofició al Patriarca de las Indias, manifestándole, que habiendo dejado los reyes fundadores del real monasterio la regalía de que en las funciones que se diesen en dicha iglesia en celebridad de los santos Patriarcas, y la dedicacion de la iglesia, asistiese por mañana y tarde la capilla de música de S. M., deseaba saber si habia número suficiente de profesores en ella que pudiesen asistir á la próxima festividad de santa Juana Francisca, para en caso contrario buscar otros.

(2) En este arreglo quedó suprimido el colegio de niños cantores, fundado por Felipe II.

(3) En nuestro poder obra el oficio original de la contestacion que en 21 de noviembre de 1834 dió D. Alejandro Boucher como músico jubilado; denominándose director de la cámara del señor rey D. Carlos IV, y miembro de varias academias sabias de Europa.

de la capilla real de S. M. á los distinguidos profesores, Ledesma, Ducasi, Trespuentes, Maniel, Brunetti, Jardin, Asensio y Font; y en los de 1833, sufrieron la misma suerte cincuenta y seis individuos de ella, por el solo delito de sus opiniones particulares, sin hechos probados que las justificasen; como lo comprueba el que algunos de los separados, volvieron mas tarde á ocupar sus puestos. ¡Cuándo se acabará en España el anteponer las mezquinas pasiones al verdadero mérito!

Abandonado el magisterio de la real capilla por don Francisco Andrevi, S. M. la reina gobernadora doña María Cristina de Borbon, tuvo á bien conceder la plaza abandonada, á D. Mariano Rodriguez de Ledesma, el dia 7 de julio de 1836, cuyo importante destino fué desempeñado por tan distinguido maestro, hasta el 28 de marzo de 1847, en que falleció: dejando enriquecidos los archivos de la capilla del real palacio, con dos misas, un *Stabat mater*, un juego completo de lamentaciones para los tres dias de semana Santa, un oficio de difuntos y varios salmos.

Vacante dicho magisterio, se publicaron edictos de oposicion, á los que solo se presentaron, el maestro de capilla de la catedral de Sigüenza señor Aspa, y el de la de Sevilla señor Eslava; confiriéndosele á este tan honorífico puesto, tanto por la brillantez de sus ejercicios, como por el mérito de los hechos en 1830.

Don Hilarion Eslava, pues, ocupa hoy dignamente el magisterio de la real capilla, para la que ha escrito un considerable número de obras de mérito, consiguiendo reorganizar y aumentar el personal de voces é instrumentos, cuyas plazas han vuelto á ser, gracias á sus loables esfuerzos, el premio del talento, y no la recompensa del favor.

A mas de las muchas obras eclesiásticas escritas por el señor Eslava, y las lírico-dramáticas de que hemos hecho mencion, ha publicado algunas otras, entre las que sobresalen, su *método de solfeos*, digno en un todo de su pluma y bien sentada reputacion (1).

Como por el nuevo *concordato* se previene, que en lo sucesivo sean sacerdotes todos los maestros de capilla y organistas, ó en aptitud de poderse ordenar con el tiempo; como despues de los catorce años últimos de continuas vicisitudes para el clero, se hallaban vacantes muchos de los magisterios y plazas de organistas de catedrales y colegiatas, y por consiguiente descuidada la enseñanza fundamental y verdadera de los colegios de música de dichas iglesias, no dedicándose muchos de nuestros profesores á la carrera eclesiástica, la mayor parte de las oposiciones que últimamente se han hecho, han sido simulacros de exámen, confiriéndose muchos magisterios á personas casi ineptas para desempeñar los importantes cargos que se les confiaron: pudiendo pronosticarse, segun el estado de abandono en que está hoy la enseñanza de la composicion, generalmente hablando, y las mezquinas asignaciones de los magisterios de gran número de catedrales, que pasarán muchos años sin que se vuelvan á oir en tan grandiosos templos, producciones nuevas dignas de ellos, y que puedan competir en mérito y religiosidad con las de nuestros antiguos maestros.

(1) El señor Eslava principió á publicar en junio de 1852, *La Lira sacro-hispana*, coleccion de obras musicales de los mas clásicos autores de los siglos XVI, XVII, XVIII, y XIX, entre las cuales hay algunas suyas; ofreciendo á sus cien primeros suscritores cuando la publicacion se hallase adelantada, una memoria histórica de la música religiosa en España, con los apuntes biográficos de todos los autores que compusieran la coleccion, cuya importante memoria no hemos tenido el gusto de ver todavía. En el año de 1856 ha publicado tambien el *Museo orgánico español*, en donde despues de una suscinta historia de los organistas mas célebres españoles, inserta varias obras orgánicas de algunos de los mejores profesores de dicho instrumento en la época actual, y muchas de su composicion, de un mérito notable.

La música religiosa en Madrid, esceptuando la capilla real; se halla desde muchos años subyugada al gusto y arbitrio de los llamados festeros.

Estos festeros, son unos corredores ó tratantes de funciones eclesiásticas, que relacionados con los curas y sacristanes de las parroquias, les proporcionan las misas, entierros y demas solemnidades que tienen lugar en sus respectivas iglesias. Segun el precio que puede sacar el festero por cada funcion, forma la orquesta mas ó menos numerosa, ó compuesta de mejores ó peores profesores; y si en un dia se encuentra con dos ó mas festividades á que atender, como un general en gefe distribuye sus fuerzas y coloca en los mas lucrativos y honoríficos puestos á sus protegidos y allegados, porque tambien el festero tiene su camarilla.

Componíase por lo general esta clase de tratantes, de los instrumentistas ó cantores de mediana capacidad musical, y en las orquestas que formaban, desempeñaban la parte que les correspondia, teniendo un maestro ó maestros, para que escribiesen ó eligiesen las obras que se habian de tocar y cantar, y dirigiesen su ejecucion. Pero alguno de los dichos festeros, que conoció el estado en que se hallaba el arte; que tuvo seguridad en sus muchos parroquianos; que contaba con capitales bastantes para sobreponerse á cualquiera otro rival; y que vió en el olvido y desgracia en que habian caido los maestros de capilla, sin tener quien los defendiese y protegiese, tiró su instrumento, enristró la *batutta*, se llamó maestro, supeditó bajo su cetro de hierro á distinguidos instrumentistas y cantores, que no encontraron otro medio para subsistir, y sometió á su censura y direccion, las obras de respetables compositores, que quisieron sacar algun lucro de ellas.

No faltó maestro que se atrevió á contrarestar el pre-

dominio de estos tratantes de música religiosa, formando una orquesta que hiciese las funciones mas baratas y ejecutarse mejores obras; pero inútilmente. Los mejores cantores é instrumentistas conocedores de la influencia y relaciones del festero, no lo abandonaron aunque lo detestaban, por temor de que no los volviera á admitir entre sus numerosos afiliados; y poseyendo el festero los mejores medios de ejecucion, continúa y continuará aumentando sus riquezas, y supeditando á los buenos profesores, con la retribucion y puesto que, como árbitro apreciador, quiere señalarles á su mérito.

Entre las obras elementales que se han publicado en España en la primera mitad del presente siglo, á mas de las ya mencionadas, y de las que mencionaremos en su lugar, se encuentran las siguientes: *Discurso histórico acerca del origen y progresos de la ciencia música*, por J. M. C. B., impreso en Barcelona en 1801,—*Exámen instructivo sobre la música*, por D. Pedro Almeida y Motta, del colegio de niños cantores de la real capilla; Madrid, 1818.—*Juegos músicos*, ó método de enseñanza mútua para aprender la ciencia música en la parte teórica, dividido en dos partes, por D. Joaquin Sanchez de Madrid. Cádiz, 1823.—*Elementos prácticos de canto llano y figurado*, con varias noticias históricas relativas al mismo, por D. Joaquin García y Castañer, beneficiado y sochantre de la iglesia de San Juan Bautista de Valencia. Madrid, 1827.—*Exámen instructivo de la música*, por don F. Ignacio Solano.—*Compendio Armónico*; que contiene las cuatro partes en que se divide la música, útil para los que estudian canto llano, canto de órgano, contrapunto y composicion, por D. Joaquin Montero, organista de la real iglesia de San Pedro de Sevilla.—*Libro nuevo*, tratado teórico práctico sobre el contra-punto, del mis-

mo autor, 1829.—*Gran mapa armónico*, que contiene todos los materiales de la ciencia de la música, ó la composicion moderna; invencion original de D. José Nonó. Madrid, 1829.—*Principios de armonia y modulacion*, dispuestos en doce lecciones para introduccion de los aficionados que tengan conocimientos de las notas y de su valor, con un breve diccionario de música para la mas fácil inteligencia, por D. Antonio Guijarro y Ripoll. Valencia, 1831.—*La Taquigrafía de la música*, inventada por don Francisco Martin, y publicada por su hijo D. Angel, en Madrid 1833.—*Escuela elemental*, del noble arte de la música y canto, con un verdadero método de enseñanza para el pronto conocimiento de los discípulos y descanso de los maestros, y el breve conocimiento del canto llano ó gregoriano, reformado y reducido á una sola llave, para el bien y decoro de todo el estado eclesiástico; por el presbítero D. Manuel Camps y Castelví, capellan titular de las Descalzas reales de Madrid y tenor que fué de la real capilla de S. M. Dedicada á la reina doña María Cristina de Borbon. Barcelona, 1834.—*Método de solfeos* de Golfin; calcografía de Lodre en Madrid.—*Opera Española*, discurso en que se manifiesta la necesidad y conveniencia de ópera nacional, y se prueba por principios de ortología, prosodia y arte métrico, las eminentes calidades de la lengua castellana para la música y canto, por el presbítero D. José Rius, individuo de los establecimiento de enseñanza de las escuelas pias. Barcelona, 1840.—*Sistema musical de la lengua castellana*, por D. Sinibaldo Mas. Barcelona, 1831; segunda edicion, 1843.—*Gramática musical*, dividida en catorce lecciones, obra utilísima para los que quieran aprender la música, resúmen para los que la saben, é introduccion para todos los métodos, por D. J. B. Roca y Bisbal. Barcelona, 1857.—*Tratado elemental de música*,

por Don Salvador María Reguart, Barcelona, 1848.

En la esposicion pública española que tuvo lugar en Madrid el año de 1827, presentó el constructor de pianos de la real cámara de Fernando VII, D. F. Fernandez, un instrumento de su invencion para afinar los pianos, denominado *Cromámetro,* que le valió el premio de la medalla de oro. Este estímulo le hizo dedicarse al mejoramiento de dicho instrumento, y en el año de 1831 alcanzó su perfeccionamiento, haciendo de ello la *Gaceta de Madrid* una estensa descripcion, de la que creemos oportuno reproducir algunos párrafos en este lugar: «Los profesores y aficionados á la música deben hallar en este invento un auxilio eficaz para templar exactamente sus instrumentos. El autor ha construido dos *comámetros*: el primero es una caja de figura cilíndrica de seis pulgadas de alto y cuatro de diámetro, en cuyo centro están colocadas doce puntas de acero fundido, y sus sonidos, que se promueven por un resorte, corresponden á los de la escala cromática. En la superficie se halla colocada una esfera con un índice, que girando al rededor señala los signos conforme á los que están marcados en los clavijeros de los pianos. El otro *comámetro* es de figura y tamaño de un relój de bolsillo, trazado así para poderse llevar con comodidad; tiene en su interior doce lengüetas de metal que parten de una sola pieza maciza y templada por la presion de los cilindros, para que sus sonidos conserven constantemente la entonacion por su elasticidad: se ven igualmente marcados en su circunferencia los signos de la escala, y sus sonidos se promueven por medio del soplo, á cuyo efecto llevan una boquilla que se aplica á los labios, pudiéndose dar al tono la fuerza que se quiera.

« Para repartir exactamente el círculo de afinacion en los instrumentos de puntos marcados, no hemos tenido

hasta el dia regla fija que pueda hacer perceptible el valor que corresponde á cada uno de los de la escala cromática. El descubrimiento de los *cromámetros* nos facilita ya ésta marcha: el descrito primero, está dispuesto para colocarlo en el centro de los pianos y en contacto con el secreto sonoro, y por medio de un pedal ó la rodilla derecha se promueven los sonidos, bien sea por escala ó indistintamente, quedando las manos libres para acordar los puntos del piano; pero entonces es el sonido de menor cantidad. El del segundo *cromámetro* ya se deja conocer cual sea: mediante á que sus tonos se facilitan por medio del soplo, quedan tambien libres las manos para ir templando el instrumento; primero por el medio del piano, y despues arreglando los demas puntos á estos, hasta concluir toda la afinacion.

«Aunque estos dos *cromámetros* se diferencian en su construccion, ambos parten de un principio exacto, que es un tipo de acero fino construido al intento de mayor estension, para un piano unicordio de seis octavas, con el fin de formar el acorde mas exacto entre los dos, con arreglo al tono de orquesta de la real cámara de S. M., y de los teatros; prometiendo el autor á quien gustase tener uno, mas ó menos alto, construírselo, espresando la cantidad de tono que haya de tener...:

«Sin duda, teniendo de ello noticia unos fabricantes de pianos de París, publicaron despues un cromámetro equivalente, y precio de ochenta francos; pero es menos usual, porque no puede unirse al piano, y tiene figura de un mástil de guitarra, ocupando por consiguiente una mano ú otro individuo que lo ha de sonar.»

Los *cromámetros* de Fernandez costaban los mayores trescientos reales, y los pequeños ciento.

CAPITULO XXXIII.

Venida á España de María Cristina de Borbon.—Esperanzas sobre el porvenir.—Fundacion del Conservatorio español de música.—Real órden para su creacion.—Cualidades de los alumnos para ser admitidos.—Alumnos nombrados.—Inauguracion del Conservatorio.—Adictos de honor.—Adictos facultativos.—Maestros honorarios.—Francisco Piermarini.—Consecuencias de su nombramiento como director.—*La Geneuphonia.*—Manifestacion de D. Indalecio Soriano Fuertes.—El anónimo de Juan Cabrera.—Apertura de la escuela de declamacion.—Discurso de apertura.—Nuevos catedráticos nombrados.—*Los enredos de un curioso*, melodrama.—Primeros exámenes en el Conservatorio.—Nombres de los alumnos premiados.—Acontecimientos que sobrevinieron despues de la muerte de Fernando VII.—Espulsion de los alumnos internos.—Estado de enseñanza.—Creacion del cargo de vice-protector.—Señor conde de Vigo.—Pleito sobre el pago de una *Misa de Requiem*.—Consulta al Conservatorio.—Contestacion del vice-protector Aranalde.—Alumnos matriculados.—Don Ramon Carnicer.—Don Pedro Albeniz.—Don Baltasar Saldoni.—Don Francisco Valldemosa.—Profesores y discípulos del Conservatorio.—Necesidad de una reforma en dicho instituto.

Desde que en 12 de noviembre de 1829 pisó los dominios de España la cuarta esposa de Fernando VII, doña María Cristina de Borbon, acompañada de sus augustos padres los reyes de Nápoles, la esperanza de un venturoso porvenir brilló en el corazon de todos los españoles, y las artes entonaron el *Hosana* de su nueva regeneracion.

El pueblo español, desde la mas mísera aldea hasta la mas opulenta capital, en la pobre cabaña como en el suntuoso palacio, aclamó á María Cristina, no como reina, sino como madre de los españoles: no con el acento del vasallaje, sino con la espansion del alma. Y de justicia nos es el consignar en esta historia, que tal nombre fué merecido siempre, artísticamente hablando, puesto que solo en este terreno nos es permitido espresarnos.

María Cristina fué quien dió libertad al pensamiento,

vida á las ciencias y artes, y honor y porvenir al arte músico español.

El artículo oficial publicado en la *Gaceta* de Madrid del 25 de junio de 1830, referente á la fundacion del real Conservatorio de música; las reales órdenes que le siguieron, y los hechos históricos acaecidos despues; dirán mas que nuestras palabras en corrobacion de lo espuesto; y manifestarán de cuanto le es deudor á María Cristina de Borbon el arte músico, y si fué ó no aprovechada tan poderosa proteccion.

Dice así el artículo á que nos referimos: «No puede dudarse que la música ha sido inspirada al hombre por la naturaleza. En ninguna parte del globo se ha descubierto raza tan agreste y feroz, que, ya movida por la grandiosa vista del universo, ya escitada por el canto de las aves, ya estimulada por sentimientos que no alcanza á manifestar el gesto ni la palabra, no prorrumpa en el canto, y esprese en tonos elevados y armónicos los movimientos de su admiracion ó de sus pasiones. ¿Seria inútil esta facultad universal dada tan pródigamente al género humano? Semejante error ofenderia al creador soberano de los hombres, cuya insondable sabiduría nada puede admitir en sus planes altísimos que no sirva para el bien de sus hechuras. ¿No deberá cultivarse un talento que les ha otorgado como parte de sus miras benéficas? Abandonar de estudio las facultades concedidas á las criaturas por el supremo Autor, es desestimarlas y tener en menos su providencia y sabiduría: es contradecir y frustrar las intenciones bienhechoras que han dirigido el sistema de la creacion. Un gobierno ha de celar y protejer el beneficio y aprovechamiento de todos los dones que su suelo y sus súbditos han recibido de la naturaleza.

«Ya desde los tiempos mas remotos conocieron los sa-

bios esta verdad, que parecerá tal vez una paradoja á los génios demasiado austeros ó superficiales, que no han estudiado la índole de la especie humana, ni sus necesidades, ni los medios y utilidades de satisfacerlas. En especial los griegos, creadores de la civilizacion de Europa, tuvieron en tan grande estima la música, que Platon, el mas grave de sus filósofos, la creyó una parte esencial de la constitucion del Estado:

«No es de esta ocasion recordar los célebres nombres de Tolomeo y de Plutarco, y tantos otros sabios de la antigüedad que dedicaron sus tareas y escritos á ilustrar la música como una seccion principalísima de sus estudios; ni conmemorar en época posterior los ilustres en la religion y sabiduría de Boccio, de san Agustin y demas de la iglesia romana, que perfeccionaron ó esplanaron el arte con sus obras. La música en la edad media; en el renacimiento de la literatura; en el siglo anterior de filosofía; en el presente, mas adicto á los intereses materiales y positivos de la riqueza y bienestar de los pueblos, ha obtenido siempre y asegurado cada dia mas el alto puesto que todas las naciones le han señalado en la civilizacion y enseñanza. Y lo que pareceria mas difícil á primera vista, ella se ha hermanado tan fuertemente con el espíritu de nuestra edad, solo apreciadora de la produccion, que en ninguna otra, si se excluye la mas floreciente de Grecia, ha logrado tan crecido número de aficionados y estudiosos.

«Ni la inspiracion de la naturaleza, ni el consentimiento universal de los pueblos, pueden ser obra del acaso. Conocieron bien los sabios antiguos, tanto mas fácilmente cuanto la delicadeza en ellos de las sensaciones estaba mas cercana á la pureza y sencillez de su orígen, que la música era el móvil mas poderoso para suavizar la fiereza enemiga de la sociedad humana. Sintieron que la

dulzura de los sonidos ayudaba á calmar la irritacion de las pasiones, y á suavizar por este medio el carácter y las costumbres. La fábula atribuyó á Orfeo el amansamiento de los hombres silvestres, fingiendo que domesticaba los tigres con su canto; y á Anfion el establecimiento de las ciudades, figurando que al son de su lira edificó los muros de Tebas. La filosofía ha reconocido el poderoso influjo de la música en la dulcificacion de los efectos é inclinaciones, y en el espíritu de mútua benevolencia sobre que se apoya la sociedad. El principio innato de este amor y bienquerencia recíproca es la sensibilidad en el órden de la naturaleza; así como en el ardor sobrenatural de la religion, es la caridad que la perfecciona y eleva con mas altos estímulos y con mas grandiosas esperanzas. Y muy léjos de contradecir la sensibilidad nativa á la religion revelada, le prepara el caminó en las tiernas disposiciones del corazon humano, formado para tan sublimes objetos. Las impresiones duras é ingratas embotan esa sensibilidad benéfica, y cierran á los sentimientos de piedad y dulzura el camino del corazon. Los movimientos suaves le habitúan á las dulces conmociones precursoras y amigas de la beneficencia. *El gobierno debe fomentar este gérmen de amor y hermandad, principio fecundo de civilizacion y de dulzura de costumbres; y ningun medio para ello tan eficaz, tan popular, tan universal como la música.*

«Su estudio en España lo será tambien de riqueza y economía. La música de nuestras catedrales, dotada generosamente en tiempo de opulencia; el distinguido número de maestros, compositores y escritores españoles, que han merecido en Europa un concepto y memoria honorífica; la excelencia de voces y la disposicion música del pueblo, que aun se nota en la espresion y gracia de sus cantares, y en la exactitud y afinacion con que los acompaña á la vi-

truola; la aficion general, y en el ansia con que sostiene la nacion tres ó cuatro teatros de la ópera italiana, son pruebas evidentes de que en nuestro suelo hay un venero fecundo, que si se cultiva como en otros paises, producirá en mayor abundancia los célebres cantores españoles que en nuestros dias mismos hacen, al par de su fortuna, la delicia de las naciones mas ilustradas. Si el terreno debe beneficiarse como fuente de la riqueza, ¿por qué nó los talentos naturales que tambien la producen, que dan el imperio pacífico de las artes? Grecia, subyugada por los romanos, conquistó por ella á sus agrestes vencedores: la Italia moderna domina por ellas, y especialmente por la música en Europa. España, por la semejanza y benigno fuego de su clima, por sus antiguas virtudes caballerescas, por la conformacion privilegiada de los órganos para el canto, *nitidez y sonoridad de su idioma, está llamada, si no á derribarla de su puesto, á ocupar el asiento inmediato. ¿Quedará condenada á pagar tan costoso tributo á los estrangeros trayendo á precio subidísimo los cantores y aun maestros para sus iglesias y teatros, pudiendo servirse á sí misma, y aun ponerlos en contribucion? El gobierno abre esta nueva carrera á los españoles, y al placer querido de la música trata sabiamente de unir la utilidad nacional.* La corte de España no mendigará, ni envidiará en adelante, los conservatorios músicos de Nápoles, de Milan, de París y los institutos de otras célebres capitales.

«Esta empresa de interés moral y económico se debe á nuestra idolatrada y amable Reina, en cuyo corazon magnánimo se abrigan los deseos del mayor lustre y prosperidad del pueblo español; en cuyo augusto seno se encierran las mas halagüeñas esperanzas. Bajo su real nombre y auspicios, se ha decretado por nuestro soberano, incansable para la ventura de sus pueblos, la creacion del real

Conservatorio de música en la corte; donde con la direccion y enseñanza de los profesores mas acreditados, se instruirá en este arte delicioso un número conveniente de alumnos de uno y otro sexo, escogidos los internos entre familias honradas de todas las provincias, y mantenidos algunos por el real erario; y los esternos costeados á sus espensas, ó auxiliados, si son pobres, con una pension. La religion y la moral, sin las cuales nada es útil á las naciones, serán el primer cimiento de su enseñanza. Aun respecto de nuestras diversiones, que sin mas ideas que las adquiridas en su rincon, ó dictadas por un humor descontentadizo, juzgarán algunos como un pasatiempo; aun respecto de esas diversiones, de que ni es prudente ni justo privar al pueblo, ¿pudiera darse un instituto en que mejor se combine su recreo con los intereses de la moral pública y de la economía? ¡Gloria inmortal sea dada al Rey nuestro señor que nada olvida en beneficio de sus Estados! ¡Loor eterno á nuestra adorada Reina, modelo de gracias y de virtudes, que tan poderosamente coopera á los progresos y á la gloria artística de su nueva patria! Algunos han negado que el nombre de *música* se derive como se cree comunmente del de *Musa*, título dado á las deidades del saber y de la armonía: ninguno dudará en adelante que la propagacion de este arte divino en nuestro suelo habrá dimanado de la celestial Maria Cristina de Borbon, númen tutelar de los españoles.»

La real órden para la creacion del Conservatorio de María Cristina, está concebida en los términos siguientes:

«*Ministerio de Hacienda de España.*— Al director general del real tesoro y contador general de distribucion, digo con esta fecha lo que sigue:—El rey nuestro señor se ha servido mandar que se establezca en esta corte un Conservatorio real de música, que llevará el augusto nombre

y gozará de la escelsa proteccion de la reina nuestra señora.—En su consecuencia, el *Real Conservatorio de música de María Cristina* constará de un director y maestro de estilo de canto con 30,000 rs. anuales, para cuyo destino ha nombrado S. M. á D. Francisco Piermarini: un administrador con 12,000 rs., que lo será D. Francisco Minguella de Morales; debiendo satisfacer de su cuenta los auxiliares que necesite: un rector espiritual con 3,500 rs., que lo será D. Robustiano Yusta: un maestro de composicion con 20,000 rs., que lo será D. Ramon Carnicer: un maestro de piano y acompañamiento con 20,000 rs., que lo será don Pedro Albeniz: un maestro de violin y viola con 20 000 reales, que lo será D. Pedro Escudero: un maestro de solfeo con 8,000 rs., que lo será D. Marcelino Castilla: un maestro de violoncello con 7,000 rs., que lo será D. Francisco Brunetti: un maestro de contrabajo con 4,800 reales, que lo será D. José Venancio Lopez: un maestro de flauta, octavin y clarinete con 6,000 rs., que lo será don Magin Jardin: un maestro de oboe y corno inglés con 4,800 reales, que lo será D. José Alvarez: un maestro de fagot con 4,000 rs., que lo será D. Manuel Silvestre: un maestro de trombon con 4,000 rs., que lo será D. Francisco Fuentes: un maestro de trompa con 6,000 rs., que lo será don José de Juan, músico del cuerpo de Guardias de la persona de S. M.: un maestro de arpa con 8,000 rs.; un maestro de lengua española y secretario del director con 8,000 rs.; un maestro de lengua italiana con 6,000 rs., que lo será D. Manuel Pieri; y un maestro de baile con 4,500 reales, que lo será D. Andrés Beluzzi. Para el departamento de alumnas habrá una directora con 10,000 rs., que lo será doña Clelia Piermarini: una subdirectora con 3,000 reales, que lo será doña María Teresa Lafont: una ayudanta con 2,000 rs., que lo será doña Susana Porta. Los sirvien-

tes del Conservatorio y sus dotaciones serán: un copista con 4,500 rs., un ugier con 1,920 rs., un portero con 4000 reales: dos asistentes á 1,200 reales cada uno: dos asistentas á 960 rs.: un guarda-ropa con 1,440 rs.: un cocinero con 1,920 rs., y dos ayudantes de cocina á 1,440 reales cada uno. La asignacion anual para médico será de 4,000 reales: la de cirujano dentista 1,500; y la de lavandera y aguador 3,600. Los alumnos internos gratuitos de ambos sexos que mantendrá el establecimiento serán 24, cuyo número se elegirá entre los que lo soliciten, perteneciendo á familias honradas, ya sean de Madrid ó de otro punto del reino, proponiéndolos el director á la aprobacion de S. M. por medio de la secretaría del despacho de Hacienda. El reglamento determinará el número de los demas alumnos internos que han de mantenerse á su costa, así como el de los esternos á quienes, además de las lecciones gratis, haya de darse subvencion ó ayuda de costa por el Conservatorio; procurándose que esta no esceda de la cantidad anual de 20,000 rs., presupuestada para este gasto. El nombramiento de sirvientes del Conservatorio será peculiar del director, quien podrá admitirlos y despedirlos segun lo juzgue conveniente. En cuanto á la variacion por reemplazo de los maestros y demas empleados, el director propondrá por el ministerio de mi cargo los que conceptúe mas á propósito, y S. M. resolverá sobre su admision lo que tenga á bien.—A los gastos fijos de sueldos y asignaciones que quedan referidos, hay que agregar el alquiler del edificio, que se calcula en 40,000 rs.: la manutencion y equipo de las plazas gratuitas y manutencion de sirvientes, que importará 156,000; y la compra de muebles, pianos y otros instrumentos y gastos estraordinarios, que se presuponen en el primer año en la cantidad de 177,600 reales. Todas las partidas reunidas forman un total general

de mas de 600,000 reales, cuyas dos terceras partes pròximamente corresponden á gastos, y lo restante á sueldos y salarios. Bajo esta base la direccion general del real tesoro y la contaduría general de distribucion girarán sus operaciones, teniendo presente que por la distinta naturaleza de estos abonos, el de sueldos debe verificarse paulatinamente y en proporcion que entren á ejercer sus respectivos destinos los maestros y empleados en el Conservatorio, y el de gastos segun lo exija la urgencia del servicio y los pedidos que haga el director dentro del límite de la cantidad presupuestada; llevándose con separacion los pagos de haberes de los de gastos. Las nóminas de sueldos serán formadas por el administrador del Conservatorio, con el visto bueno del director; y de los fondos que aquel reciba para gastos dará cuenta en los términos que prefija el reglamento de Conservatorio, exigiéndole entretanto la contaduría de distribucion las fianzas que conceptúe proporcionadas á la entidad del caudal que maneje.—Todo lo que de real órden comunico á V. para su inteligencia, satisfaccion y efectos consiguientes en la parte que le toca; quedando V. autorizado, como director del real Conservatorio de música, para entenderse con las autoridades que convenga en los puntos concernientes al mejor desempeño del servicio del establecimiento, debiendo hacer saber desde luego sus respectivos nombramientos á los maestros y empleados que quedan elegidos: en el concepto de ser tambien la soberana voluntad de S. M. que se ordenen y clasifiquen metódicamente las bases fundamentales y reglamentarias del nuevo instituto. Y á fin de que este interesante trabajo, al ver la luz pública, aparezca digno de su objeto y de la apròbacion augusta de S. M., convendrá que V., reuniendo sus luces á las de los maestros D. Ramon Carnicer, D. Pedro Albeniz y D. Pedro Escudero, y asociándose (si lo con-

sidera oportuno) alguna otra persona de ilustracion y práctica en trabajos de esta especie, presenten rectificado y redactado con la posible perfeccion el reglamento del real Conservatorio de música : formando una esposicion en que se desenvuelvan los motivos que hay para impulsar la creacion del nuevo establecimiento, las utilidades que puede producir considerándolo en sus relaciones con la cultura, progresos en las artes, adorno y recreo en la capital de España y de todo el reino, y las bases fijas en que debe partir, teniendo presente las de iguales establecimientos en otras capitales de Europa; y que se procure, en fin, no confundir la parte esencial de la institucion con los minuciosos detalles y mecanismo interno del servicio, cuyos pormenores, por su naturaleza variables, acaso no conviene comprender en el reglamento que se publique, el cual requiere mucha coherencia y exactitud en las ideas y correccion en el lenguaje.—Por último, debo advertir á V. para su gobierno, que con esta fecha renuevo mis prevenciones al administrador de la casa en que ha de situarse el real Conservatorio, para que allane con actividad los obstáculos que se presenten por parte de la legacion de Cerdeña establecida allí, y se consiga quede espedito cuanto antes todo el edificio. Dios guarde á V. muchos años. Madrid 15 de julio de 1830.—Ballesteros.—Señor don Francisco Piermarini, director del real Conservatorio de música de María Cristina.

Al dar cuenta la *Gaceta* de Madrid en 26 de agosto de 1830, de la creacion del Conservatorio, manifiesta las condiciones que deben tener los alumnos internos y esternos que en dicho establecimiento se admitan; en los siguientes términos :

«Los pretendientes á dichas plazas gratuitas, deberán presentar sus solicitudes al director acompañadas de los

documentos siguientes: 1.° Fé de bautismo, en la que acrediten no tener menos de 12 años, ni esceder de los 15. —2.° Una certificacion del cura párraco en que justifiquen pertenecer á familia pobre, pero de conocida honradez: que están impuestos en los dogmas de la religion, y que han dado pruebas de buena índole.—3.° Otra certificacion de un maestro de música, hábil é imparcial, que acredite que los aspirantes tienen buena disposicion para el canto.—4.° Otra de un facultativo que asegure están vacunados, y que gozan buena salud.—5.° Otra del alcalde del cuartel para los residentes en la corte, y de la justicia del pueblo para los que residen fuera, en que se acredite que los padres ó tutores de los pretendientes son fieles y leales vasallos de S. M.

«Habrá una clase de alumnos esternos, que por haber pasado de la edad prefijada, no pueden ser admitidos en el número de los internos, los cuales serán auxiliados con una ayuda de costas por el Conservatorio, siempre que puedan presentar iguales certificaciones que los internos, y acreditar que su edad no pasa de 18 años.

«Además habrá plazas para pensionistas internos, los cuales pagarán su manutencion, siendo menor la cuota cuando se dediquen al canto para seguir esta profesion, que cuando lo hagan por adorno.

«Todos los que quieran instruirse en la composicion ó en el instrumental, serán admitidos y matriculados como alumnos esternos; debiendo presentar los documentos que comprueben su buena moralidad y disposicion para el ramo que quieran aprender, y no escediendo su edad de 18 años.

«Deberán presentarse las solicitudes de todas clases dentro del término de un mes contando desde hoy.»

El 13 de octubre del mismo año publicó la Gaceta los nombres de los agraciados del modo siguiente:

«Queriendo el Rey nuestro señor señalar con un rasgo de su real beneficencia el fausto dia de su augusto cumpleaños, se ha dignado conferir las veinte y cuatro plazas de alumnos internos gratuitos del Conservatorio de música de María Cristina, á igual número de jóvenes aspirantes de ambos sexos, que á su mayor aptitud para el arte que intentan aprender reunan las circunstancias de pertenecer á familias pobres y honradas, tanto de la capital como de otras provincias del reino. Los que á propuesta del director del real Conservatorio han sido agraciados por S. M. son los siguientes: Con plazas de alumnos internos gratuitos: Juan Gil, natural de Colmeuar de Oreja; Narciso Tellez, de Lérida; José María Aguirre, de Málaga; Mariano Joaquin Martin, de Vicálvaro; Antonio Capo Gonzalez, de Madrid; Antonio Alvarez, de Guadalajara; Tomás Montero, de Madrid; José Oreiro y Lema, de Madrid; Manuel Martinez Ramirez, de Madrid; Luis Rodriguez Cepeda, de Madrid; Angel Leon, de Cabrero; Rafael Galan, de Valladolid.—Con plaza de alumnas internas gratuitas: María Dolores García, de Madrid; Florentina Martinez Campo, de Madrid; Ana Lopez, id.; Manuela Oreiro y Lema, id.; Adelaida Villar Bustos, id.; María Carmona, id.; Antonia Plañol, idem; María Teresa Villas, id.; María Dolores Carralero, de Alicante; Micaela Villo (1), de Valladolid; Josefa Pieri, de Barcelona; Escolástica Algobia, de Colmenar.—Lo que se anuncia al público para inteligencia y satisfaccion de las familias agraciadas.»

El dia 2 de abril de 1831, se inauguró el real Conservatorio de música en España.

En este solemne dia, el edificio de este establecimiento, situado en la plaza de los Mostenses, tanto por los

(1) Esta alumna cambió su nombre de bautismo por el de Cristina, con el cual es ventajosamente conocida en España.

adornos de su parte interior, cuanto por la del esterior, presentaba el aspecto mas brillante y entusiasta que puede figurarse la imaginacion.

Las colgaduras de la fachada eran de seda celeste y naranja con flecos de plata; y los antepechos de los balcones pintados en fondo azul, color predilecto entonces del Conservatorio por ser el de su protectora, tenian en el centro los atributos de las Bellas Artes.

En el balcon principal estaban los retratos de Fernando VII y María Cristina, pintados por D. Vicente Lopez, bajo un bonito pabellon, que remataba con una corona real, y adornaban un gran número de vistosas arañas.

En las rejas bajas del edificio habia unos grandes y bien pintados trasparentes con los atributos de la música, escepto en las dos laterales de la puerta principal, en cuyos trasparentes se leian: *Viva Fernando VII* en el de la derecha, y *Viva María Cristina* en el de la izquierda.

La tapia de frente al edificio estaba cubierta de tapices, y delante de ella se elevaba un bonito palco, tambien colgado de seda, donde estuvo una brillante banda militar tocando gran número de escogidas piezas de música hasta las diez y media de la noche.

Cubrian todo el pavimento del portal, la escalera y antesala del Conservatorio, un fino tapete verde; el salon una magnífica alfombra turca, y las escaleras del trono un magnífico paño grana.

A las cuatro de la tarde empezaron á llegar los convidados, entre los que se veian á los Excmos. señores secretarios del despacho, embajadores y enviados estranjeros, la grandeza y empleados de mayor categoría, el cuerpo de adictos de honor y facultativos, y otras varias personas distinguidas.

A las cinco y media de la tarde llegaron SS. MM., y AA.;

llevando la reina Cristina un traje azul bordado de oro, el cual despues regaló al establecimiento. SS. MM. se colocaron en el trono que les estaba preparado, y los infantes en los sillones destinados á este objeto junto á SS. MM.; estando colocadas despues en órden respectivo las sillas de los señores ministros y real servidumbre, y las que ocupaba la concurrencia.

Se hallaban situados en la entrada del salon, los cantantes Sra. Tossi, Sres. Passini, Trezzini, Inchindi, Rossi, seis alumnos externos de canto, y seis de los mejores coristas del teatro, y en la antesala la banda de música del cuerpo de Guardias de la real persona: conjunto de voces é instrumentos que ejecutaron dos himnos, cuya letra italiana fué escrita por el director del Conservatorio D. Francisco Piermarini, y la música por el maestro de contrapunto y composicion de dicho establecimiento, D. Ramon Carnicer.

En el intermedio del primero al segundo himno, el Sr. Piermarini pronunció un discurso análogo á la solemnidad, presentando despues á SS. MM. y AA. los ejemplares impresos, y besando sus reales manos los profesores empleados, alumnos internos, y cantantes.

Durante el segundo himno, hubo besamanos general, despues del cual terminó tan solemne acto.

Nada mas elegante, nada mas lujoso, y nada mas digno de la nacion española y del arte musical, que la suntuosidad del Conservatorio cuando se inauguró. Los salones de estudio, las cátedras, los cuartos de los alumnos, el uniforme de estos, las obras para el archivo, todo era grande, todo era regio. El célebre Rossini, despues de haber visitado detenidamente este establecimiento, dijo: *Que el Real Conservatorio de María Cristina era superior á los de Paris, Nàpoles y Milan (1).*

(1) El célebre maestro Joaquin Rossini se hallaba en la corte de España á princi-

Al fundarse el Conservatorio español, sus regios protectores no omitieron circunstancia alguna para darle todo el brillo y esplendor de que era digno. Para el efecto, el rey Fernando VII concedió los diplomas de adictos de honor, adictos facultativos y maestros honorarios, á los Serenísimos Sres. Infantes de España y demás personas que á continuacion se espresan:

Adictos de honor: Los Serenísimos Sres. Infantes don Cárlos María Isidro, doña María Francisca de Asis, don Francisco de Paula Antonio, doña Luisa Carlota, doña María Teresa de Braganza y don Sebastian.

Excmos. Señores: Duque de Alagon, duquesa de Abrantes, duquesa de Alba, marquesa de Alcañices, don José María Alos, don Antonio Allué y Sesé, camarera mayor de S. M. la reina, marquesa viuda de Bedmar, condesa duquesa de Benavente, marqués de Franciforte, condesa de Brunetti, don Francisco Tadeo Calomarde, marqués de Campo Sagrado, duque de Bailen, duque de Castroterreño, condesa de Cervellon, condesa de Eron y Giraldeli, condesa de Corres, don Francisco de Fernandez, don Manuel Fernandez Varela, condesa de Florida Blanca, don Manuel Gonzalez Salmon, duquesa de Gor, duque de Hijar, duque del Infantado, marqués de Lapilla y Monasterio, don Luis Lopez Ballesteros, don Pascual Liñan, conde de Montealegre, duquesa de Montemar, marquesa de Navarres, duque de Noblejas, conde de Ofalia,

pios del año de 1851, con objeto de visitar á la hermana de su esposa y familia. Durante su permanencia en Madrid, fué objeto de las mas espontáneas demostraciones de aprecio tanto por SS. MM. y AA., como por la grandeza de España, y el profesorado del arte. El comisario regio de Cruzadas, Excmo. Sr. D. Manuel Fernandez Varela, fué el que mas se distinguió en obsequiar al cisne de Pésaro, y á quien este ofreció escribirle el ya célebre *Stabat Mater*, que se ejecutó por primera vez en la iglesia de San Felipe el Real de Madrid, el dia 4 de abril de 1833, con un gran conjunto de voces é instrumentos. Tambien Rossini escribió en Madrid, el 20 de febrero de 1831 para el album de la reina doña María Cristina, la *Anacreóntica* para canto y piano, titulada: *La Passeggiata*.

duque de Osuna, don José Palafox, conde de Parcent, conde de Salazar, condesa de Salvatierra, duque de San Cárlos, duquesa de San Fernando, duquesa de San Lorenzo, duque de San Lorenzo, marqués de San Martin, marquesa de Santa Cruz, conde de San Roman, condesa de Torrejon, conde del Venadito, duquesa de Villahermosa, marqués de Zambrano, marquesa de Zayas.

Señores: D. Joaquin de Virues y Spinola, don Federico José Sanchez, don Gaspar Remisa, don Antonio Martinez, don Sebástian Hurtado, don Juan Gualberto Gonzalez, don Fausto Florin, don Eusebio Dalp, doña Luisa de Bendicho y Virnes, don Domingo María Barrafon y don Pedro Alfaro y Remon.

Adictos facultativos: Los señores don José Alvarez, don Manuel Albeniz, doña Cármen Albudeite, don Francisco Andreví, doña Pilar Arnao del Campo, don Luis Beldrof, doña Luisa Berberano, doña Clementina Bouligni de Pizarro, don Francisco Brunetti, don Indalecio Soriano Fuertes, doña Petra Campuzano, doña Isabel Colbran, doña Lorenza Correa, doña Baldomera Cruz, don Antonio Frijon Daroca, don Manuel Dusmet, don Manuel García, don Vicente Gonzalez Delgado, doña Manuela Larrea de Perales, don Mariano Lidon, doña María Malibran, don José Puig, don Manuel Quijano, don José Reart, don Juan Tarraga, Sra. Tossi, don José Trota, don Francisco Vacari, doña Manuela Velazquez, y doña Josefa Zárate de Monreal.

Maestros honorarios: Los señores don Joaquin Rossini, con uso de uniforme del Conservatorio por gracia especial de S. M.; don Severio Mercadante, don Angel Inzenga y don Manuel Doyagüe.

Por la época de la fundacion del Conservatorio de Madrid, eran directores de los de París y Nápoles, los céle-

bres maestros compositores Cherubini y Zingarelli; se hallaban en la corte de España, los celebrados Mercadante, hoy director del conservatorio de Nápoles, Carnicer, y otros: en París y Lóndres se encontraban, García (1), Gomis, y Rodriguez Ledesma; en las provincias de España distinguidos maestros; y sin embargo, fué nombrado director del real Conservatorio de *María Cristina*, don Francisco Piermarini, que de tenor de la compañía de ópera italiana de Barcelona, pasó en igual clase á la del teatro del Príncipe de Madrid.

Esta eleccion, que no puso en muy buen lugar al magisterio del arte en general, ni el buen nombre de los maestros españoles en particular, no dió tampoco los resultados que debian esperarse, puesto que no llenaron el grandioso pensamiento de su fundacion.

Cantante italiano Piermarini, y sin los conocimientos necesarios para el plan y desarrollo de un establecimiento llamado á ser el mentor y protector del profesorado y música española, como lo eran los de Francia para la francesa, los de Italia para la italiana, y los de Alemania para la alemana; ni la historia de nuestra música fué enseñada, ni las bellezas de nuestras melodías se espusieron, ni el mérito de nuestros grandes maestros se manifestó, ni la superioridad de nuestra lengua para el canto se hizo patente; ni se hizo comprender á los discípulos, la importancia de crear el drama lírico español para gloria de la nacion, buen nombre del Conservatorio que lo encumbraba y desarrollaba bajo bases sólidas y estables, y brillante porvenir del profesorado y de los genios españoles. Se imitó, y

(1). En el discurso que Mr. Castil-Blaze pronunció ante los restos mortales de García, son de notar estas palabras:—«Compositor, actor, cantor, profesor de canto, tales eran las numerosas cualidades de Manuel García. Estas cualidades las poseia todas en un grado eminente.»

no con el mayor acierto, los establecimientos italianos; la lengua elegida para enseñar el canto, era italiana; la mayor parte de las obras que se tocaban y cantaban lo eran tambien, como italianos eran, casi todos los maestros y grandes hombres en el arte que se les hacian conocer á los discípulos.

Los profesores nombrados para la enseñanza de las varias clases creadas en el Conservatorio, dignos bajo todos conceptos de los puestos que se les confiaran, desempeñaron con brillantez sus asignaturas, presentando en todos los exámenes hechos fehacientes de los progresos de sus discípulos; pero ninguno de los dichos catedráticos quiso inmiscuirse en la direccion y marcha que llevaba tan importante institucion, porque no era de su incumbencia hacerlo. Lamentaron, tal véz en secreto, los errores, y cumplieron fielmente con sus deberes.

La Geneuphonia ó la generacion de la bien sonancia música, obra escrita por el sabio mariscal de campo de los ejércitos nacionales, Excmo. Sr. D. Joaquin de Virués y Spinola, y dedicada á S. M. la reina doña María Cristina, fué adoptada para la clase de composicion del Conservatorio: teniendo su autor que esplicarla en varias sesiones á los profesores de dicho establecimiento, para que comprendieran la utilidad de ella en la enseñanza, y don Ramon Carnicer pudiera con mas facilidad trasmitir á sus discípulos las nuevas doctrinas, nombres y ejemplos que encerraba.

Un método nuevo de composicion escrito por un militar, y adoptado por un conservatorio, norma de la enseñanza musical de España; con una nomenclatura distinta de la hasta entonces usada; que manifestaba en su capítulo 2.° no tener los maestros españoles los conocimientos científicos necesarios para la enseñanza; y

que hubo quien afirmase el poderse establecer, que de todas las *ciencias no demostrables matemáticamente*, era el sistema fundamental mas incontrovertible la *Geneuphonia* (1); naturalmente debió llamar la atencion de todos los maestros, como efectivamente sucedió, siendo el primero en salir á la defensa de ellos, don Indalecio Soriano Fuertes. En las observaciones que este remitió al Sr. de Virués, despues de felicitarle por su concienzudo trabajo, le hizo ver con claros ejemplos y con lógicas razones, que no solo no eran ignoradas sus doctrinas de los maestros españoles, sino que algunas de ellas eran erróneas, y otras se habian abandonado por confusas y de poca utilidad.

Esta manifestacion escrita en lenguaje digno, y espuesta con facilidad y un profundo conocimiento del arte, la recibió Virués con grande aprecio, felicitó á su antagonista por su trabajo, deseó estrechar con él su amistad (2), y le manifestó por escrito, que habiendo ofrecido contestar públicamente á todas las observaciones que á su obra se hiciesen, empezaba por las suyas, remitiéndole los primeros trabajos para que de ellos se enterase (3). Soriano los

(1) *Cartas españolas*, tom. 1.º, pág. 143.

(2) «Madrid 11 de julio de 1831.—Señor D. Indalecio Soriano Fuertes.—Muy señor mio: la expresion tan imparcial como correcta del juicio con que V. ha honrado la Geneuphonia, me habia llenado de satisfaccion al oírselo leer á nuestro amigo el señor Meseguer, y hoy con la carta que ha tenido V. la bondad de escribirme, fecha 5 del corriente, ha aumentado de tal modo la deuda de mi gratitud, que no puedo dejar de dar á V. una confianza auténtica de ella por medio de la presente carta, la cual le suplico reciba por ahora como preliminar de la confianza que me inspiran sus conocimientos y verdadero amor á la ciencia y arte de la música, para permitirme que alguna vez le consulte algun punto curioso de los que todavía es natural me obliguen los críticos á discutir públicamente dentro ó fuera de España. En cambio de esta libertad espero me favorezca V. con una entera persuasion de mi deseo de serle útil en algo, y de que me trate con igual confianza y sinceridad como profesor en sus dictámenes que como amigo en sus órdenes: quedando enteramente de V. su mas atento servidor Q. S. M. B.—José Joaquin de Virués y Spinola.—P. D. El señor Messeguer, que sabe mis nuevas ocupaciones, tiene la bondad de encargarse de decir á V. por mí, el aprecio y exámen que en su presencia he hecho de los cuadernos doctrinales de V. que me ha confiado: él mismo le dirá que al leer ciertas cláusulas dije con buen sincero orgullo: *parece que esto lo he escrito yo.*»

(3) Madrid 25 de noviembre de 1831.—Señor D. Indalecio Soriano Fuertes.—Muy

recibió en Murcia, y volvió á defender los principios sentados en su primer escrito: y lo ofrecido por Virués, de dar á luz las observaciones á la *Geneuphonia* con sus contestaciones, no se llevó por desgracia á debido efecto.

En un escrito anónimo firmado en Canarias con el supuesto nombre de Juan Cabrera, se rebatieron duramente las doctrinas de la *Geneuphonia*; y habiendo manifestado Virués anteriormente, que solo contestaria á las objecciones que no fueran anónimas, mandó copias de dicho escrito á los maestros del Conservatorio y varios otros de los mas reputados de España, entre los cuales se vió favorecido D. Indalecio Soriano Fuertes: único que tomó la defensa de Virués, porque creyó deberlo hacer así, invitado por un autor inconvenientemente atacado, y sin poderse defender por la palabra empeñada (1).

Tambien ofreció Virués publicar la refutacion de Juan

señor mio y amigo: estos dias he aprovechado los ratos posibles en empezar mis respuestas á los reparos de la *Geneuphonia*, dando principio por los de V. En consecuencia de mi debida consideracion á la bondad de V., le envio para muestra el primer cuadernillo que me devolverá cuando pueda, porque es mi primer y único borrador. Mi fin es satisfacer con esta confianza la delicadeza de V., y al mismo tiempo dar al público una prueba que no ofrecí en valde ni por fanfarronada el recibir y responder á toda clase de reparos para utilidad de la profesion.—V. conocerá que todo lo debo tocar con brevedad y ligereza, porque sino haria tomos en fólio: sin embargo, la primera publicacion no tendrá menos de tres cuadernillos de manuscrito y comprenderá cosas curiosas, porque sus observaciones de V. son lindas é interesantes, y mis respuestas podrán divertir y despertar los celosos taciturnos. Repito que es de V. afectísimo servidor y amigo.—J. J. de Virués y Spinola.

(1) Poseemos una carta original del anónimo Juan Cabrera dirigida á D. Francisco Andreví, concebida en estos términos. « Muy Sr. mio: la obra del Sr. Virués habiéndome sugerido varias reflexiones musicales, las envié á este autor, al mismo tiempo que le dirigia á Vd. un duplicado de ellas, tanto para saber su opinion de Vd. como para tener el gusto de comunicar con un músico de talento y de reputacion: pues aquí en esta provincia tales personas son pocas.—Pero como ya se han pasado muchos meses desde que envié esas cartas á España, estoy temiendo que no hayan llegado á Madrid, pues que no he recibido contestacion.—Mas si Vd. la ha recibido, y que Vd. no tenga reparo de favorecerme con una contestacion, seria oportuno que Vd. la dirigiese á D. *Matias de Castillo Iriarte, vocal de la Junta de fomento y regidor de esta villa*, que me la entregará: porque luego voy ha pasar la estacion del verano en el interior de la Isla.—Entre tanto se repite de Vd. su mas afectísimo servidor Q. S. M. B.—Juan Cabrera.—Santa Cruz de Tenerife, 11 de mayo de 1832. »

Cabrera y la contestacion de Soriano; y ninguna de las dos vió la luz pública.

El dia 1.° de setiembre de 1831, se abrió en el real Conservatorio de María Cristina la escuela de declamacion, para la que fueron nombrados los catedráticos siguientes: D. Joaquin Caprara y D. Rafael Perez, de declamacion: D. Fausto Zea, de esgrima: D. Andrés Belluzi, de baile: D. Felix Enciso Castrillon, de literatura castellana: D. Fermin Gonzalez Cannedo, de primera educacion; y el presbítero D. Rafael Gonzalez Palanco, rector espiritual.

El director Piermarini en el pequeño discurso que pronunció, entre otras cosas dijo: «El teatro, que debe considerarse como la verdadera escuela de las costumbres, yacía en un total abandono, y se miraba siniestramente á los que estaban dedicados á él: pero esta época de abatimiento tocó ya á su término. Bajo los auspicios de la mas adorada de las reinas, el excelso Fernando VII se ha dignado incorporar á este real Conservatorio un nuevo ramo, que tiene por objeto ennoblecer la escena española, y hacer revivir los nombres célebres de Maiquez, Rita Luna, etc., procurando á los alumnos de esta escuela una completa educacion, así en la parte literaria como en la social.»

En efecto, la carrera dramática se ennobleció desde entonces y los actores pudieron usar el Don, de que la fanática educacion social los habia despojado. Pero si todo esto hacia concebir esperanzas lisonjeras para el porvenir, respecto á nuestro teatro lírico, en las pequeñas academias ejecutadas por los alumnos del Conservatorio; alumnos que en su mayoría cuando tomaron este título eran semi-profesores ó profesores, no se oian otras obras que las italianas, ni otro idioma que el italiano, con alguna pequeña escepcion.

El dia 6 de marzo de 1832 y en celebridad del natalicio de la serenísima señora infanta doña María Luisa Fernanda, se ejecutó, en presencia de SS. MM. y en el elegante teatro del real establecimiento, el melodrama lírico español dividido en dos actos, titulado: *Los enredos de un curioso*, letra de D. Felix Enciso Castrillon, y música de D. Ramon Carnicer, D. Pedro Alveniz, D. Baltasar Saldoni, y D. Francisco Piermarini; siendo ejecutado, por los alumnos, doña Manuela Oreiro Lema y doña Manuela Villo, D. Rafael Galan, D. Cayetano García, D. Francisco Calvet, D. Angel Lèon, D. Juan Retes, y D. Tomás Montero. Mas á este melodrama español, que fué el primero y último que se ejecutó en el Conservatorio, y última vez de su ejecucion la primera, no se le dió la mas pequeña importancia, ni como principio regenerador de nuestro teatro lírico, ni como adelantos de los discípulos en la parte ejecutiva. Tal lo prueban las *cartas españolas* (1) en la descripcion que hacen de los exámenes celebrados el dia 26 del mismo mes y año, cuyas palabras copiamos testuales para que corroboren las nuestras, y al mismo tiempo se vea la clase de poesía española que se aplicaba á la música.

REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA.

«El lunes último tuvieron todos los alumnos de este real establecimiento el honor de presentar á SS. MM. *los primeros ensayos de su aplicacion*; dando en ellos un nuevo testimonio de sus progresos y de sus felices disposiciones.

«Los reyes nuestros señores entraron en el Conservatorio á las cuatro y media de la tarde, y pasaron al nuevo salon del trono, en el cual se celebró el acto. La concurrencia era numerosísima y de la primera gerarquía. El director pronunció el discurso siguiente:

«Señor, Señora:

«Enmudezcan los fantásticos poetas con sus adulaciones á Apolo y

(1) Tomo VI, pág. 386.

Minerva. Sueños, delirios son estos. Aquí en este templo se hallan dichosamente los verdaderos númenes protectores de las bellas artes. Oh! ¿Por qué no puedo yo hacer que esté presente la España toda, la Europa entera, á este acto que va á empezar? ¿Podria existir un corazon tan duro que no vertiese lágrimas tiernas de complacencia al ver al augusto Fernando, y á la angelical María Cristina, dignarse con sus reales manos animar y premiar la aplicacion y conducta de estos niños? Hijos mios, venid: postraos á los piés del trono; recibid agradecidos el mayor de los honores; levantad al cielo los *vivas* mas sinceros á nuestros protectores, á nuestros bienhechores; é implorad de la Omnipotencia divina que nos conserve eternos los excelsos padres de la hermosa y deseada María Isabel Luisa.»

«En seguida los alumnos pasaron á sus ensayos, los cuales fueron:

«*Primera parte.*—1.° Un capricho sobre temas españoles, compuesto por el maestro Carnicer, á toda orquesta.—2.° Un rondó para piano, sobre un tema del *Crociato* de Meyerbeer, ejecutado por el alumno don Juan Nepomuceno Retes, y acompañado de un cuarteto instrumental. —3.° Un aria de Amaltea en el *Moisés*, del maestro Rossini, cantada por la externa pensionada doña Manuela Villó, y los coros, por las alumnas de las clases de canto (1).—4.° Pieza variada de corno inglés, á toda orquesta, por el alumno D. Ramon Broca.—5.° Cuarteto en la ópera *Bianca é Falliero*, del maestro Rossini; por la externa doña Manuela Villó, los internos doña Manuela Oreiro Lema, D. Mariano Joaquin Martin, y el externo D. Francisco Calvet.

«*Segunda parte.*—1.° Aria del maestro Raimondi, arreglada á toda orquesta por D. Pascual Arche, y ejecutada por el alumno D. Ricardo de Juan Martinez.—2.° Duo en la ópera de *Mahometto II*, de Rossini, por las alumnas internas doña Manuela Oreiro Lema y doña Dolores García.—3.° Fantasía para arpa, variaciones compuestas por el maestro Bochsa, ejecutada por doña Josefa Jardin.—4.° Aria para clarin de llaves á toda orquesta, compuesta por D. Mariano Rodriguez, y ejecutada por el alumno D. José Velasco.—5.° Quinteto bufo en el *Turco en Italia*, de Rossini, cantado por doña Manuela Villó, la interna doña Josefa Pieri, y los externos D. Ignacio Hernandez, D. Francisco Calvet, y D. Cayetano García.—6.° Himno en loor de S. A. R. doña María Isabel Luisa, compuesto por el maestro Carnicer, á toda orquesta, y cantado por los alumnos de ambos sexos. La poesía, de don Felix Enciso Castrillon, es la siguiente:

El nombre celebramos,
oh niña encantadora,
de nuestra protectora
hija muy adorada,
princesa muy amada
del leal español.

(1) Hemos tenido el gusto de asistir varios años á los exámenes del Conservatorio de París, y en ellos hemos visto ejecutar á los alumnos de las clases de canto, piezas de música de varios autores estranjeros, ya italianos ya alemanes, pero siempre con poesía francesa. En el Conservatorio español, las piezas que se cantaban de óperas estranjeras todas eran ejecutadas en idioma italiano.

El dia que este gozo
se hizo á España notorio,
en el Conservatorio
tu padre, siempre augusto,
el templo del buen gusto
bondadoso erigió.
Cual nuevo sol naciste
dando á España alegría,
y en tan plausible dia
de universal contento,
el establecimiento
su carrera empezó.

Los hados te señalan
como precioso objeto
de amor y de respeto:
justo es te celebremos,
y en tu nombre elevemos
alegres nuestra voz.
Princesa siempre amable,
gloria de los Borbones,
oye nuestras canciónes,
y eleva al trono augusto
el homenaje justo
de nuestro corazon.

«Precedió á este himno la distribucion de premios, hecha con la mayor benignidad por las augustas manos de nuestros reyes. Los nombres premiados son los siguientes, y tenemos tanto mas gusto en consignarlos, cuanto estampados en los papeles públicos trasmiten un testimonio honorífico de muchas familias.

«*Con medalla de oro.* D. Mariano Joaquin Martin: D. José María Aguirre: D. Angel Leon: D. Juan Gil: D. Antonio Alvarez: D.ª Dolores García: D.ª Dolores Carralero: D.ª Josefa Pieri: D.ª María Teresa Viñas: D. Cárlos Rodriguez.

«*Con medalla de cobre.* D. Rafael Galan: D. José Oreiro Lema: Don Luis Rodriguez Cepeda: D.ª Nicasia Picon: D.ª Manuela Villó: D.ª Josefa Jardin: D.ª Teresa Rodajo: D.ª Angela Albeniz: Fr. Nicolás Saez: D. Francisco Calvet: D. Cayetano García: D Benigno María Acuña: D. Pedro Sarmiento: D. Ricardo de Juan: D. Lucas Gomez: D. José Velasco: D. Manuel Jardin: D. Tomás Fernandez.

«Se han hecho asimismo acreedores á un documento honorífico los alumnos, cuyos nombres siguen especificados:—D. Ramon Broca: Don Cipriano Llorente: D. Juan Bautista Carretero: D.ª Amalia Plañol: Doña Margarita Lezama: D. Nicasio Tellez: D. Pedro Arias: D. José Rodriguez: D. Miguel Iglesias: D. José de Juan: D. Juan Acosta: D. Magin Jardin: D. Tomás Lamas: D. Ignacio Hernandez: D. Antonio Contreras: D. José Lacabra: D. Luis Vicente Arche.

«SS. MM. se manifestaron muy complacidos durante todo el acto que acabamos de describir, y salieron á las siete menos cuarto, habiéndose dignado expresar al director su satisfaccion por el resultado de tan brillantes ejercicios, que patentizan los ópimos frutos que produce la soberana munificencia.»

El real Conservatorio de música español produjo escelentes cantantes italianos, como doña Manuela Oreiro Lema, doña Cristina Villó, doña Antonia Campos, D. Pedro Unanne, D. Carlos Sentiel, D. Joaquin Reguer, y don

Francisco Calvo; sobresalientes instrumentistas como don Pedro Sarmiento, D. Ramon Broca, y D. José de Juan; y celebrados actores como D. Julian Romea, D. Antonio Capo, y D. Calixto Boldun; pero el drama-lírico español quedó relegado al olvido, y los compositores nacionales sin el porvenir á que son acreedores.

En el alcázar de nuestros reyes se acrecentó mas la aficion á la música desde la creacion del Conservatorio, y tanto en la cámara real como en las habitaciones de los serenísimos señores infantes de España, eran frecuentes los conciertos y academias, en las que tomaban parte las personas reales, acompañadas de sus maestros y de los cantantes é instrumentistas de la real cámara. La habitacion del serenísimo señor infante D. Sebastian, escelente profesor de música, era el centro de los mas distinguidos literatos, músicos y pintores, los cuales recibian de S. A. R. las mas repetidas pruebas de aprecio y deferencia, así como la mas distinguida proteccion todos los artistas que sobresalian en sus respectivos artes.

La muerte de Fernando VII, los acontecimientos que á ella sobrevinieron, el estado en que por estos se halló el erario público, y los escesivos gastos del Conservatorio, obligaron á las Córtes del reino á tomar una resolucion económica sobre este instituto; quedando suprimidas las plazas de alumnos internos, y reducido el presupuesto á la suma de doscientos cinco mil reales anuales para pago de catedráticos y gastos mas precisos: siendo altamente digna y elogiable la conducta de los profesores que quedaron, pues que por espacio de mucho tiempo desempeñaron sus respectivas cátedras sin retribucion alguna; no habiéndoseles pagado todavía, segun tenemos entendido, los atrasos de consideracion que se les adeudan.

Don Francisco Piermarini fué separado de la direc-

cion; y el instituto que con tanta magnificencia se habia creado y que tantas esperanzas habia hecho concebir á los amantes del arte, vióse reducido en el año de 1838 á que por un pliego del gobierno, llevado por un salvaguardia, se espulsasen á los alumnos internos, sin darles tiempo á los forasteros para que avisasen á sus familias; viéndose sin casa ni hogar tanto las señoritas como los hombres, si los condicípulos, habitantes en Madrid, no les hubiesen dado hospitalidad.

Así acabó la primera época del real Conservatorio de María Cristina, segun nos ha referido un testigo ocular: conclusion que debia esperarse por los vicios de que adoleció su administracion y direccion; pero no del modo, en nuestra opinion, que se llevó á efecto, pues si como Conservatorio nacional no llenó el grandioso objeto de su fundacion, como escuela de música produjo muchos y buenos discípulos; quedaron en la nacion mucha parte de los cuantiosos capitales que se llevaban los cantantes estranjeros; y dió mas desarrollo al arte, y mas importancia á los que lo profesaban, como se verá en el curso de esta obra.

La enseñanza externa del Conservatorio, quedó reducida á las clases de composicion, de piano y acompañamiento, de canto *italiano*, de solfeo, de violin y viola, de violoncello, de contrabajo, de flauta, de clarinete, de oboe, de fagot, de trompa, de trombon, de figle, de idioma *italiano*, y de declamacion: quedando además el secretario D. Wenceslao Muñoz con la obligacion de contador, tesorero, cajero, archivero y administrador; un afinador de pianos, un portero y un criado; y creándose una plaza para una señora que presenciase las lecciones de las alumnas.

Suprimido el destino de director, creó S. M. el cargo honorario de vice-protector y presidente de la junta auxi-

liar facultativa, formada de los catedráticos de composicion, piano, canto, violin y declamacion; y fué nombrado para tan distinguido puesto, el Excmo. señor conde de Vigo, senador del reino, y escelente profesor de violin. Nombramiento recibido con aprecio por todo el profesorado español; pero que duró poco este general contento, porque la ominosa parca arrebató la existencia de tan preclaro varon.

Para reemplazar al conde de Vigo, se nombró al excelentísimo señor D. José de Aranalde, ministro que fué de hacienda, entendido filarmónico, y amante del arte y sus profesores.

En la época de su vice-protectorado, ocurrió un caso notable en la historia del arte, del que vamos á ocuparnos, sin los comentarios á que naturalmente da lugar.

Para las suntuosas exequias que por muerte del rico capitalista señor Safont determinó se hicieran su hijo el excelentísimo señor D. José, encargó éste al reputado maestro compositor D. Ramon Carnicer, la composicion de una *Misa de Requiem*, al mismo tiempo que la direccion de ella y el arreglo del gran número de voces é instrumentos que la habian de ejecutar. Cumplido todo á satisfaccion del señor Safont y del gran número de personas inteligentes que asistió á tan solemne funcion religiosa, no solo por el mérito de la obra, sino por la acertada direccion de ella y la perfecta ejecucion de doscientos profesores de los mas distinguidos en la corte; el maestro Carnicer pidió por la composicion musical, los ensayos particulares y generales, la parte directiva del dia de la ejecucion, y un *nocturno* que tuvo que añadir, la cantidad de cuarenta mil reales. Niégase el señor Safont á pagar por parecerle escesivo el precio: se entabla la demanda judicial: se ordena la apreciacion de la obra por

peritos: Carnicer nombra para el efecto á D. Baltasar Saldoni que tasa dicha obra en noventa y cinco mil reales; y Safont á D. Basilio Basili (1), que con mengua del arte y de los que con honor lo profesan, la evalúa en cinco mil reales, comparando; con alguna pequeña diferencia, á un compositor con un copiante de música.

Al ver el tribunal la desigualdad tan estraordinaria de opiniones en los peritos designados por las partes, nombró á D. Indalecio Soriano Fuertes, como tercero en discordia, para dirimir el pleito. El señor Soriano, conociendo la importancia de su cometido en un asunto en que se hallaba interesado el crédito de un arte y el honor del profesorado, y para dar mas autoridad á su fallo, quiso consultar algunos puntos interesantes con el único tribunal artístico que habia en España, cual era la junta facultativa del Conservatorio nacional; y se dirigió á ella por conducto de su presidente, en el siguiente oficio: «Excelentísimo señor: Suscitado un litigio entre el Excmo. señor D. José Safont y el maestro compositor de música don Ramon Carnicer, sobre el honorario que este exige por la composicion de una *Misa de Requiem* que dicho señor Safont le encargó compusiese, sin haber mediado contrato anterior, me dirijo á V. E. como director del único establecimiento científico de música que hay en la nacion, y que en casos estraordinarios se debe consultar, para que tenga á bien mandar reunir la junta facultativa de la que V. E. es digno presidente; porque habiéndome nombrado judicialmente tercero en discordia para examinar y apre-

(1) Don Basilio Basili, hijo del reputado maestro italiano de este apellido, vino á la corte de España en clase de tenor de la compañía de ópera que funcionaba en el teatro del Príncipe. Se presentó en escena con el *Otello;* no gustó ni en la primera ni la segunda noche, y vióse precisado á romper su contrata. Quedóse en Madrid, y pudo hacer ejecutar una ópera de su composicion, titulada: *Il Carrozzino da vendere*, que no gustó tampoco; y habiendo contraido matrimonio con la distinguida actriz doña Teodora Lamadrid, se estableció en la corte.

ciar la obra del señor Carnicer, y desconfiando de mis cortos talentos para decidir en un negocio tan delicado y trascendental para la facultad, y el primero de esta naturaleza en España, y quizá en Europa, deseo que la espresada junta tenga á bien ayudarme con sus talentos é ilustracion, para poder obrar con la imparcialidad y justicia que deseo, dejando al mismo tiempo á la facultad y señores maestros en el lugar distinguido que merecen, puesto que el honor de todos está envuelto en esta cuestion.— Por lo tanto espero que V. E. se digne esponer á la consideracion de los señores maestros, las cuestiones siguientes para que digan en conciencia su opinion, y para que sobre sus observaciones, y las de otros señores maestros á quienes he consultado, pueda dar mi dictámen con toda seguridad, y nunca puedan decirme las partes interesadas que no he dado los pasos que aconseja la prudencia en un asunto tan trascendental. — *Cuestiones.*— 1.ª ¿Qué tasa tienen las producciones del talento cuando por comision especial se encarga á alguno la ejecucion de una obra no habiendo ajuste anterior relativamente á su precio? — 2.ª Si no tienen tasa las obras del entendimiento, como yo creo, y como así lo creen los letrados á quienes he creido de mi deber consultar, y si á pesar de eso me veo en la precision de justipreciar la obra del señor Carnicer, ¿qué tipo podré elegir que sea razonable y seguro para aproximarme al acierto en la valuacion de una obra que el mismo autor asegura sobre su conciencia haber empleado cuatro meses para producirla?—3.º ¿Podrá nunca servir de tipo el trabajo material de un copiante de música, de modo que podamos decir, como uno de los dos peritos (1): «*Si el trabajo de un copiante vale en Madrid*

(1) El señor Basili.

de cuatro à seis reales el pliego, los estudios que necesita haber hecho un compositor para adquirir la facilidad de un copiante á fin de trasmitir al papel sus ideas cualquiera que ellas sean, le hacen acreedor, á que dicho trabajo tan semejante al del copista, se evalue en veinte reales el pliego?» —4.ª Qué se entiende por música sagrada y por música teatral, y si estan marcados de una manera fija y determinada los límites de la una y de la otra.—Tales son las cuestiones que he creido someter á la ilustrada consideracion de la junta, antes de proceder á emitir mi voto judicial en asunto tan delicado y espinoso; sintiendo sobremanera no poder acompañar la obra del señor Carnicer juntamente con mis preguntas, en cuyo caso hubiera podido la junta decidir con todos los datos necesarios acerca del particular: pero no siendo esto posible, me limito á los cuatro puntos arriba mencionados, esperando de la benevolencia de tan respetable corporacion, tenga á bien cooperar con su sábio dictámen á que pueda yo dar el mio con toda la seguridad y acierto de que el asunto sea susceptible.—Dios guarde á V. E. muchos años. Madrid 3 de mayo de 1843.—Indalecio Soriano Fuertes.—Excelentísimo señor D. José Aranalde, vice-protector del Conservatorio nacional de música.»

Este oficio dió por resultado la siguiente contestacion: «*Conservatorio nacional de música y declamacion.* Habiendo trasladado la comunicacion de V., fecha 3 del corriente, relativa al juicio pendiente entre el señor D. José Safont y D. Ramon Carnicer, me manifiestan los tres vocales de la junta auxiliar facultativa del Conservatorio nacional de música de esta corte, en oficios de 9 y 10 del corriente, que en atencion á lo delicado del negocio en las cuatro cuestiones que comprende el citado oficio de V., no creen suficientemente robusta la opinion de tres in-

dividuos, y proponen se les agreguen otros profesores de los mas acreditados, añadiendo uno de los vocales que careciendo de datos, no es posible entrar de lleno en cuestiones tan espinosas.—En vista de estas contestaciones no puedo prescindir de manifestar á V. que no me considero autorizado para invitar á profesores asociados que no se prestarian á hacerlo, cuando no tengo autoridad para mandarlo, como que no se fundaria en un mandamiento ó invitacion del juzgado que entiende en el asunto y que lo cometiese oficialmente al establecimiento, sino que es un plausible y particular deseo de V en adquirir las opiniones de otros profesores para emitir la suya individual. Todo lo que pongo en conocimiento de V. para su inteligencia.—Dios guarde á V. muchos años. Madrid 12 de mayo de 1843.—José Aranalde.—Señor D. Indalecio Soriano Fuertes.»

En virtud de esta contestacion, el señor Soriano, despues de oido el parecer de algunos ilustrados maestros, á quienes consultó, y examinar el mérito de la obra, causa del litigio, dió su dictámen (1); en el que manifestó con gran acopio de razones y datos, que la *Misa de Requiem* y el trabajo invertido en la direccion de la ejecucion de ella, valian los cuarenta mil reales que habia pedido el maestro compositor D. Ramon Carnicer como autor y director. El tribunal condenó al señor Safont al pago de dicha cantidad, y al de las costas causadas en el pleito.

Por renuncia de D. José Aranalde, se confirmó el honorífico cargo de vice-protector del Conservatorio al excelentísimo señor D. Juan Martinez Almagro, consejero real, mayordomo de semana de S. M. la Reina, y dipu-

(1) Dictámen de D. Indalecio Soriano Fuertes, tercero en discordia, sobre una *Misa de Requiem* compuesta por D. Ramon Carnicer, por encargo especial del señor D. José Safont.—Madrid, imprenta de Omaña, 1843.

tado á Córtes; el que con su reconocida inteligencia y actividad, dió nueva vida á tan útil institucion, haciendo mas frecuentes los ejercicios prácticos de los discípulos, en reuniones semanales y mensuales, á las que asistian muchas veces SS. MM.

Por razones de economía, cambió de local el Conservatorio, trasladándose á la calle de Alcalá y casa que era del conde de Castejon, ocupando además lo que fué iglesia de las *Vallecas* y despues salon-teatro de la sociedad titulada: *Museo Matritense*. Mas tarde, cuando quedó terminado el *Teatro Real*, situado en la plaza de Oriente, se trasladó el Conservatorio al segundo piso de tan magnífico edificio, en donde hoy existe.

El Conservatorio de música matriculó en el año de 1848 doscientos setenta y uno alumnos y ciento noventa alumnas; y en 1850, llegó á seiscientos quince el número de ambas clases (1).

Don Ramon Carnicer, caballero de la real y distinguida órden de Cárlos III, de quien nos hemos ocupado ya en esta obra, como catedrático de contrapunto y composicion del Conservatorio, ha formado sobresalientes discípulos, entre los que se cuentan á los distinguidos compositores D. Mariano Martin y Salazar, y D. Francisco Asenjo Barbieri (2).

(1). Posteriormente se ha mejorado mucho este instituto, tanto aumentándole sus rentas el Gobierno, cuanto en el mayor número de profesores, y mejor régimen de enseñanza en general. Por renuncia del cargo de vice-protector, que despues del señor Martinez de Almagro, hizo tambien pasado algun tiempo de ocupar dicho puesto el señor marqués de Tabuérniga, fué nombrado el Excmo. señor D. Ventura de la Vega, con la asignacion de cincuenta mil reales anuales; el que, en union con don Hilarion Eslava, catedrático de armonía, contrapunto y composicion, y demas señores profesores que componen la junta facultativa, con un interés que los enaltece, se ocupan con asiduidad en el encumbramiento de dicho instituto, aumentando sus cátedras y mejorando su régimen interior, para que pueda llamársele con justicia Conservatorio nacional, y no escuela de música solamente.

(2) Don Ramon Carnicer falleció en Madrid el dia 17 de marzo de 1855.

Don Pedro Albeniz, caballero de la real y distinguida órden de Carlos III, y de la americana de Isabel la Católica, á los diez años de edad fué nombrado por el ayuntamiento de la capital de Guipúzcoa organista de la parroquial de San Vicente: á los trece, obtuvo el segundo lugar en las oposiciones que se hicieron para la plaza de segundo organista de la basílica de Santiago en Bilbao; y mas tarde marchó á París en donde se perfeccionó en el instrumento del piano, mereciendo la estimacion y aprecio del célebre Rossini, de los pianistas Herz y Kalkbrenner, y otros distinguidos artistas de la capital de Francia.

Despues de algunos años de permanencia en París, regresó al lado de su anciano padre, confiándosele el magisterio de capilla de la parroquial de Santa María en San Sebastian de Vizcaya. En el año de 1830 pasó á Madrid, y fué nombrado por S. M. en 17 de julio del mismo año, maestro de piano y acompañamiento del Conservatorio de música, en cuyas cátedras fundó el primero en España la moderna escuela de piano, formando distinguidos pianistas, entre los cuales se contaban D. Juan Nepomuceno Retes, el desgraciado D. Antonio Alvarez, D. Justo Moré, don Pedro Zamora, D. Joaquin Espin y Guillen, D. Florencio Lahoz, D. Joaquin Gaztambide y D. Francisco Asenjo Barbieri.

Escribió Albeniz un *método de piano,* que en 18 de mayo de 1840 fué adoptado para la enseñanza del Conservatorio, dando los mas felices resultados, y siendo elogiado de los celebrados pianistas Thalberg, Goria, Esain y Miró.

En 27 de octubre de 1834 se le confirió en propiedad la plaza de primer organista de la real capilla; en 5 de abril de 1841, el elevado cargo de maestro de piano de S. M. la reina doña Isabel II, y de su augusta hermana la

serenísima señora infanta doña María Luisa Fernanda; y el 18 de junio de 1847, fué agraciado con los honores de secretario de S. M. (1).

Don Baltasar Saldoni, nombrado maestro de solfeo del Conservatorio en 1830, pasó despues á desempeñar la clase de canto de dicho instituto. Este maestro educado en la escolanía del monasterio de Monserrat, escribió el año de 1825 una opereta española titulada: *El triunfo del amor*, que solo fué ejecutada en Barcelona en casa del autor de la poesía D. José Alegret. De Barcelona pasó á Madrid, en donde desempeñó desde el año de 1829 hasta el de 1858, la plaza de maestro supernumerario de los teatros de la Cruz y Príncipe, supliendo á los maestros en propiedad D. Ramon Carnicer, D. Manuel Quijano, y don N. Moreno.

Saldoni escribió un *método de solfeos* como parte de uno de canto, que creemos no ha terminado todavía, que fué adoptado para la enseñanza del Conservatorio, mereciendo la aprobacion de los señores Virués, Carnicer, Masarnau, Rodriguez de Ledesma y el célebre Cherubini, director del Conservatorio de París (2).

(1) Las obras que ha publicado D. Pedro Albeniz para piano, son las siguientes: Método de piano.—Estudios melódicos á cuatro manos.—Flores melódicas en forma de estudios á cuatro manos.—Recreaciones útiles, primero y segundo cuaderno.—Tres valses.—Variaciones sobre un toma del *Crociato*.—Rondó brillante de la Tirana.—Rondó brillante sobre la cancion del *Trípili*.—Variaciones brillantes sobre la introduccion de la *Norma*.—Idem sobre un tema militar.—Fantasía elegante sobre motivos de *Ipuritani*.—Variaciones brillantes sobre un duo de la *Norma*.—Fantasía brillante sobre motivos de la *Lucía*.—Idem sobre un motivo *Vasco* antiguo.—La cascada de Aranjuez.—Introduccion alegórica á la gloriosa accion de las tropas de la reina en Bilbao.—La reconciliacion, zorcico al convenio de Bergara.—Idem con canto.—Idem para flautas y piano.—*Obras á cuatro manos*: Dos fantasías sobre motivos del *Nabuco*.—El chiste de Málaga.—La gracia de Córdoba.—La sal de Sevilla.—La barquilla Gaditana.—El Polo nuevo.—Dos fantasías sobre motivos del *Attila*.—Fantasía sobre motivos del *Hernani*.—Idem de *Ipuritani*.—Idem de *I Lombardi*.—Nocturno.—Fantasía sobre motivos del *Pirata*, para piano solo con acompañamiento de violines, viola y violoncello.—Idem de la *Parisina* con idem idem.—Idem del *Macbett*, con idem idem.—Variaciones sobre el último pensamiento de Bellini, con idem idem.—Cuatro rondinos, con idem idem.

(2) El ilustre maestro Cherubini, segun el *Diario de Barcelona* de 23 de julio de 1837, escribió al señor Saldoni la carta siguiente: «Conservatorio de música y declamacion.—París 6 de mayo de 1837.—Señor D. Baltasar Saldoni.—Muy señor mio: He examinado los solfeos que V. ha compuesto, y que deben formar parte del método de canto que V. está escribiendo, y tengo el honor de decir á V. que los he hallado muy buenos.

En 20 de enero de 1838, se ejecutó en el teatro de la Cruz de Madrid, con muy feliz éxito, la primera ópera italiana de Saldoni, titulada: *Ipermestra*; y en 24 de enero de 1840, en el mismo teatro, su segunda obra italiana bajo el título de *Cleonice, Regina di Siria.*

Varias son las producciones lírico-dramáticas italianas y españolas que el señor Saldoni tiene escritas y todavía no han sido representadas (1); y varias tambien las eclesiásticas y de salon que han merecido favorable acogida en los círculos filarmónicos de la corte.

Don Francisco Frontera de Valldemosa, comendador de las reales y distinguidas órdenes de Carlos III é Isabel la Católica, secretario honorario de S. M. doña Isabel II, su maestro de canto, y de su augusta hermana la serenísima señora infanta doña María Luisa Fernanda; despues de haber desempeñado en Palma de Mallorca los honrosos puestos de maestro al piano y director de orquesta de la compañía de ópera italiana, marchó á París el año de 1836 con objeto de perfeccionarse tanto en el canto como en la composicion, estudiando esta, primero con el distinguido maestro Colet, á quien fué recomendado por Rossini, y despues con el no menos reputado profesor Elwart. Dis-

Deseo que mi opinion sobre los mismos le anime á V. á dar con el tiempo mas extension á este trabajo que V. ha empezado con tanto acierto, y doy á V. las gracias por la atencion que ha usado conmigo sometiéndolo á mi exámen. Cuando se hallen impresos los ejercicios que tiene intencion de dar á luz, los recibiré con muchísimo gusto. Entre tanto voy á mandar que los solfeos de V. se depositen en la biblioteca del Conservatorio, para que los discípulos de las clases de canto y solfeo puedan consultarlos con los otros métodos que en ella existen para su instruccion.—Reciba V. la seguridad de la mas distinguida consideracion con que tengo el honor de ser su servidor.—El director del Conservatorio de música.— L. Cherubini.»

(1) Segun manifiesta el señor Saldoni en su *Reseña histórica de la escolanía del monasterio de Monserrat*, tiene compuestas las obras siguientes. Italianas: *Saladino é Clotilde*, ópera seria en dos actos.—*Guzman il Buono*, ópera seria en tres actos.—Españolas:—*Boadil, último rey moro de Granada*, ópera seria en tres actos, conversion tambien italiana.—*El rey y la costurera*, zarzuela en tres actos.—*La corte de Monaco*, zarzuela en un acto.

tinguido y protegido por los célebres artistas de canto Bordogny y Carrafa, principió á ejercer la enseñanza en la capital del vecino reino, consiguiendo al poco tiempo un número considerable de discípulos, y de que los periódicos del arte se ocuparan con elogio de sus composiciones musicales (1). En el año de 1841, fué nombrado maestro de canto de la reina de España y de su augusta hermana: al poco tiempo maestro del Conservatorio nacional de música é individuo de su junta facultativa; y en el año de 1843, los discípulos de la clase de canto de este establecimiento ejecutaron en la real capilla de S. M. con una perfeccion estraordinaria, bajo la direccion de su maestro Valldemosa, las célebres *Siete palabras* del clásico é inmortal Haydn (2).

En el año de 1845 publicó Valldemosa en Madrid la traduccion del *Manual de armonía* de M. A. Elwart, profesor del Conservatorio de París, la que mereció la mas favorable acogida de los profesores y aficionados, tanto por el mérito de la obra, como por el esmero en la traduccion; en cuya dedicatoria y prólogo, se ven retratados los bellos sentimientos que adornan al traductor como artista y agradecido, y su sencillo carácter y pocas pretensiones (3).

(1) *La Gaceta musical de París* del 21 de noviembre del año de 1839, dice lo siguiente: «Entre los numerosos maestros de canto que existen en París, preciso es distinguir al señor de Valldemosa, jóven español, compositor agradable, y excelente acompañador. Tenemos delante muchas composiciones de este jóven compatriota de los Garcías y Gomis, entre otras un Himno á la libertad, un Canon á cuatro voces, un bolero y una escena de soprano, dedicada á la señora condesa de Merlin. En cada uno de estos trozos tan diferentes de carácter y de estilo, se encuentran cosas notables de melodía y armonía, que dan del señor Valldemosa las mas justas esperanzas.—Estrañamos mucho que el señor Valldemosa, que posee una voz de bajo cantante fuerte nada comun, y de una gran flexibilidad, no haya buscado ensayar sus fuerzas sobre la escena italiana.

(2) En el año de 1785 compuso Haydn las *Siete palabras* por encargo especial de un canónigo de la catedral de Cádiz, en donde se ejecutaron por primera vez como siete motivos de sinfonía, tenidos por su autor como los mejores trozos de música que habia compuesto.—Muerto Haydn, su hermano Miguel puso letra á las *Siete palabras*, arreglándolas en forma de *Oratorio*, bajo la cual son conocidas en Europa.

(3) El señor Valldemosa publicó en París á mas de su *nuevo método para leer y transportar*, varias melodías y arias italianas, un cánon á cuatro voces, una marcha y un himno; y en Madrid ha escrito: cuatro villancicos, un himno, dos barcarolas, una

Valldemosa, amante de su arte y de los adelantos de él, queriendo salir de la esfera de las vulgaridades, no tanto por su gloria como por las del arte y nombre español, nos consta estudia sin descanso y lleva muy adelantados los trabajos para el perfeccionamiento del sistema *uniclave* de que tantos autores se han ocupado sin los mas provechosos resultados para la facultad. Si el señor Valldemosa lleva á cumplido término tan ardua empresa, el arte en general le deberá un gran adelanto, y la patria una nueva página en el brillante libro de su historia artística (1).

Todos los profesores que han sido y son aun en la época que vamos historiando, catedráticos del Conservatorio nacional de música, han tenido y tienen un justo renombre en el arte; y han sido elegidos, con pequeñas escepciones, entre los mas sobresalientes de sus respectivas clases.

Si en el Conservatorio español, no ha dominado toda la nacionalidad deseada en las clases de canto y composicion para encumbrar nuestro drama lírico, como todas las naciones creadoras de estos institutos han hecho, debemos manifestar, para honor de esta escuela de música, que la mayor parte de los sobresalientes profesores que hoy forman las orquestas de Madrid y muchas otras capi-

veneciana y otra española; dos cantantas, una titulada: *El iris de España*, y dedicada á S. M. con motivo del nacimiento del príncipe de Asturias; y otra á cuatro voces y coro bajo el nombre de: *El voto de España*, al nacimiento de la infanta doña Isabel, ejecutadas ambas en presencia de SS. MM. en los conciertos del Conservatorio; y otras varias obras que no recordamos.

(1) En el año 1858 ha dado á luz en Madrid el señor de Valldemosa la obra á que hacemos referencia bajo el título de: *Equinotacion, ó nuevo sistema musical de llaves, sin variar su figura, por el cual desaparece su actual complicacion, y se facilita la inteligencia de toda música escrita à dos ó mas partes, la de las grandes particiones y el arte de transportar para los acompañantes;* cuya obra ha sido recibida con grande aceptacion hasta el presente, tanto por los distinguidos profesores del Conservatorio de España, y celebrados maestros de la corte, como del director del Conservatorio de París el célebre Auber.

tales, son discípulos del Conservatorio; que los mejores pianistas que hay en la corte y mucha parte de los maestros compositores, lo han sido tambien; y que de las clases de canto á mas de los discípulos ya mencionados, han salido de la del señor Valldemosa la distinguida profesora señora Lezama, la Itturiz, la Angles (1), y otros cantantes que no recordamos (2).

El Conservatorio de música español, con una reforma mas nacional en su organizacion, contando con los elementos de enseñanza con que cuenta; ni tendria que envidiar nada á ninguno de los demas Conservatorios europeos establecidos, ni en nada copiarlos; puesto que puede hacer lo que estos no han hecho todavía, y tiene necesidad

(1) La Angles estrenó la ópera *Rigoleto* en el teatro de la *Scala de Milan*, en la temporada de Carnaval, con un éxito estraordinario en las diez y nueve noches que la cantó. Con tan buen éxito cantó en los teatros de Italia las óperas: *Sonámbula*, *Lucia*, *Giralda, y Poliuto.*

(2) Posteriormente á la época que venimos historiando, se han creado en el Conservatorio las clases de órgano, é historia y literatura del arte dramático y de la música, encomendada la primera á don Roman Jimeno y la segunda á don Eduardo Velaz de Medrano: en las clases de canto se usa el idioma español; se han pensionado seis plazas, con cuatro mil reales anuales cada una, para alumnos de ambos sexos; se han regularizado los exámenes, y en ellos se premian á los discípulos mas sobresalientes en sus respectivas clases.

El teatro lírico español cuenta ya en su seno con algunos discípulos del Conservatorio de la clase del señor Valldemosa, entre los que se hallan la Santa Fé, la Aparicio, la Mora, La Lopez, Contavitarte, Oliveres, Obregon y otros.—Los profesores que en el año de 1850, en que damos á la prensa este tomo, forman el personal de las cátedras del Conservatorio de música, son los siguientes: don Hilarion Eslava y don Emilio Arrieta, de armonía, contrapunto, fuga, y composicion.—Don Francisco Asis Gil y don Rafael Hernando, de armonía elemental.—Don Francisco Valldemosa, don Baltasar Saldoni, don Mariano Martin, don Angel Inzenga y don Lázaro Puig, de canto.—Don José Miró y don Manuel Mendizabal, de piano.—Don Roman Jimeno, de órgano.—Don Antonio Aguado, de acompañamiento elemental y superior.—Don Juan Gil, don Juan Hijosa, don Joaquin Espin y Guillen, Don Juan Castellanos y doña Encarnacion Lama, de solfeo para el canto y solfeo general.—Don Juan Diaz y don Jesus Monasterio, de violin y viola.—Don Julian Aguirre, de violoncello.—Don Manuel Muñoz, de contrabajo.—Don Pedro Sarmiento, de flauta.—Don Antonio Romero, de clarinete.—Don Carlos Grassí, de oboe.—Don Camilo Milliers, de fagot.—Don José Sacristá, de trompa.—Doña Teresa Roaldes, de arpa.—Don José Martinez, de cornetin de piston.—Don José Luna y don Julian Romea, de declamacion.—Don Eduardo Vélaz de Medrano, de historia y literatura del arte dramático y de la música.

de que se haga, el arte por su importancia, el profesorado por su decoro, y la nacion por su gloria.

El objeto de esta obra no nos permite estendernos mas sobre este particular.

CAPITULO XXXIV.

Fundacion del Liceo de Madrid. — Juan Bautista Rubini.—Doña Manuela Oreiro de Vega.—Sociedades filarmónicas.—Aficionados y profesores que en ellas tomaban parte.—Resultados de dichas sociedades.—*Los contrabandistas*, ópera de Basili.—*La Iberia Musical y Literaria*.—Don Joaquin Espin y Guillen.—Operas españolas y zarzuelas.—Periódicos musicales.—Don Francisco Salas.—Operas italianas escritas por españoles.—Cantantes españoles.—*Instituto español*.—Liceo filarmónico dramático de Barcelona.—Don Joaquin de Gispert. —Academia Real de música y declamacion. —Privilegio á D. Nemesio Pombo.—Resultados.—Decreto orgánico de teatros.—Nueva tentativa para la zarzuela. —Privilegio al señor Salas. — D. Mariano Soriano Fuertes. —*El tio Caniyitas*. — D. Joaquin Gaztambide. —D. Francisco Asenjo Barbieri. —D. Cristóbal Oudrid. —D. Rafael Hernando. — D. José Olona. —Apertura del circo con la compañía de Zarzuela. —Teatro Real.—Profesores distinguidos.—Teatro del Real Palacio.—Obras de música ejecutadas en él. —D. Emilio Arrieta. —Nueva empresa de zarzuela. —*Jugar con fuego*. —Conclusion.

Con el nuevo sistema de gobierno que dirigió á la nacion despues de la muerte de Fernando VII, tomó un nuevo giro tambien el desarrollo de las ideas, por la libertad en emitirlas, aunque no siempre con profundidad al concebirlas, porque la educacion artística y literaria, generalmente hablando, fué algun tanto superficial.

Entre el estruendo de una guerra civil y asoladora, y por medio de una módica y voluntaria suscricion mensual, se erigieron templos artísticos, en donde hasta las personas mas elevadas de la sociedad, tomaron parte en los certámenes y trabajos.

El *Liceo artístico y literario* de Madrid, fundado en el año de 1837 por el señor Fernandez de la Vega, fué el primer santuario de esta clase. El pintor, el músico y el poeta, esponian en él sus pensamientos y concepciones en medio de una reunion escogida y numerosa, que her-

manándose cada dia mas con los artistas, llegó á ser artista tambien, tomando parte en las secciones diferentes que se crearon. Y convirtiéndose este centro de distraccion en una enseñanza mútua, todos desearon manifestar sus adelantos en las academias y sesiones de competencia que tenian lugar ante un numeroso y selecto auditorio.

La reina viuda, y gobernadora de la nacion española durante la menor edad de su augusta hija doña Isabel II, se inscribió como socia del Liceo; y mas de una vez en los salones de tan artística institucion, las teclas del piano produjeron los mas armoniosos acordes, como el arpa los mas melodiosos sonidos, bajo la dulce presion de las delicadas manos de tan augusta profesora. Profesora que animaba con su presencia las reuniones del Liceo, entusiasmando á los artistas en sus tareas, á los aficionados en sus estudios, y á los socios espectadores en la proteccion de las bellas artes. ¡Cuánta vida! ¡cuánto entusiasmo! Si el pensamiento de nacionalidad hubiese dominado mas en la seccion de música de tan afortunada institucion, y sobre sólidas bases establecidas por una discusion científica entre literatos y maestros compositores se hubiera empezado á formar nuestro drama lírico, hoy España no envidiaria á ninguna nacion esta gloria. Con menos recursos y no tan poderosos elementos, se crearon las célebres academias de Florencia que dieron por resultado el drama lírico italiano, de quien la Europa entera se hizo tributaria.

La mayor parte de los poetas que han encumbrado nuestro teatro moderno y nuestra poesía castellana, han salido de los liceos y academias artísticas y literarias: muchos de los pintores que hoy dan un nombre distinguido á la escuela española, pertenecieron tambien á estos centros artísticos; y en ellos ocuparon un puesto distinguido los maestros compositores. Mas estos, en vez de crear para el

arte y la música española un porvenir digno é independiente de concepciones estrañas; cifraron todas sus aspiraciones artísticas en escribir alguno que otro himno, sinfonía ó cancion española, y en dirigir los conciertos musicales formados de piezas de óperas italianas, cantadas en su mayor parte en los teatros de la corte.

Construyóse en el Liceo de Madrid un elegante teatro, en el que admiramos muchas veces la perfeccion con que eran ejecutadas las comedias mas sobresalientes de nuestra antiguo repertorio dramático, por socios aficionados. Tambien vimos puestas en escena y bien ejecutadas algunas producciones líricas; pero todas fueron italianas y cantadas en italiano, no por falta de buenos cantantes españoles, sino por poca decision para romper los lazos que nos sujetaban á una rutinaria costumbre, que el Conservatorio nacional habia aceptado por base de su enseñanza.

Vino á Madrid el célebre tenor Rubini para hacerse oir en el Liceo, y Rubini entusiasmó como era natural á su escogido é inteligente auditorio. Mas si grande fué su triunfo, no lo fué menos el de los cantantes españoles que le acompañaron en la *Lucia de Lammermoor* y la *Sonambula*; en cuyas óperas, la señora doña Manuela Oreiro Lema de Vega, desempeñando las partes de protagonista, no desmereció en nada de su célebre compañero, como no desmerecieron tampoco, ni la direccion artística encargada á D. Francisco Valldemosa, ni el conjunto de voces é instrumentos compuesto de profesores españoles.

Juan Bautista Rubini pudo apreciar, y nos consta que encomió, nuestra inteligencia y disposicion en la parte ejecutiva; no asi en la de inventiva, cifrada, especialmente en los liceos y academias, en modestas imitaciones de las obras italianas: circunstancia que dió motivo á Mr. Begin para escribir en su *Viaje á España*, refiriéndose á esta

clase de sociedades, que se componian de artistas medianos, y que la buena, sabia, armónica, melodiosa y grande música, desterrada del teatro y los salones, recibia solo en los templos sagrados la hospitalidad de que era digna.

Creáronse en Madrid otras varias sociedades por el mismo estilo de la del Liceo, entre las que sobresalieron la *Academia filarmónica Matritense*, el *Instituto Español*, del que nos ocuparemos mas adelante, y el *Museo Matritense*. En la mayor parte de las provincias de España se fundaron tambien liceos y academias acogidas con el mismo entusiasmo, ó mas que en la corte, pues en algunas de ellas se levantaron edificios de nueva planta para el efecto. Pero todas estas instituciones adolecieron del mismo mal, nada crearon, ninguna base de sólida educacion artística establecieron que diera resultados provechosos al arte músico; se convirtieron en teatros caseros, y tanta vida, tanto entusiasmo, y tan hermoso porvenir, desaparecieron en el piélago inmenso del olvido ó de la indiferencia, por falta únicamente de una buena y sólida direccion.

No pudo achacarse este descuido á falta de elementos: no es posible se hayan encontrado reunidos en ninguna nacion de Europa tantos y tan buenos, bajo todos conceptos, como los habia en los liceos y academias de que hablamos. Concretándonos á Madrid: S. M. la Reina doña Isabel II, y su augusta hermana D.ª María Luisa Fernanda, eran socias y protectoras de estos establecimientos: la clase mas distinguida formaba la sociedad; se fijaron premios por el Exmo. Sr. D. Pedro Giron, duque de Osuna, para las mejores composiciones: en las academias musicales se prestaban á tomar parte las señoritas aficionadas mas distinguidas de la corte, entre las que se hallaban doña

Encarnacion Camarasa, la compositora D.ª Paulina Cabrero, D.ª Natividad Rojas, D.ª Victoria Quiroga, D.ª Sofía Vela, D.ª Enriqueta Cabrero, y las de Benavides, Campuzano, Azcona, y Catalan: habia tambien sobresalientes cantantes aficionados, como los hermanos Arcos, Castells de Pons, Canga Argüelles, Pallejá y otros; y pianistas, acompañadores y compositores, como D. Mariano Rodriguez de Ledesma, D. Pedro Albeniz, D. Pedro Luis Gallego (1), D. Pedro Zamora, D. Justo Moré, D. Joaquin Espin y Guillen, D. Sebastian Iradier, D. José Sobejano (hijo), D. Florencio Lahoz y D. Eduardo Velaz de Medrano, distinguido profesor aficionado, discípulo del célebre pianista Enrique Herz, escelente poeta, y uno de los primeros escritores críticos musicales de España. En las provincias habia el mismo entusiasmo que en Madrid y casi los mismos elementos.

Debemos confesar que en la mayor parte de estas sociedades, se fué introduciendo y se generalizó el gusto por las canciones españolas, ó mas bien dicho andaluzas; pero estas canciones, escritas sin fundamento y base alguna para aumentar su importancia, y vaciadas siempre en una misma turquesa, fueron convirtiéndose en monótonas; y no solamente decayeron, sino que hicieron un gran daño á la música española, puesto que generalizaron la idea de que nuestras melodías nacionales estaban reducidas á fandangos, cañas, seguidillas y jaleos propios y exclusivos de Andalucía, y pusieron mas en ridículo la creacion de nuestro drama lírico.

(1) El malogrado D. Pedro Luis Gallego, publicó en Madrid por el tiempo á que nos referimos, varios artículos *sobre la creacion de la ópera española*, que no dieron resultado alguno; y segun *El Heraldo* literario, que se publicaba en Barcelona, en su número perteneciente al 9 de agosto de 1840, la ominosa parca, sorprendió al jóven Gallego escribiendo una ópera española con poesía de Zorrilla, de la cual no tenemos notici alguna.

Estableciéronse cátedras de música en dichas sociedades; pero en la mayor parte de ellas, ó se enseñaron solo los primeros rudimentos del arte; ó se convirtieron en meras academias de ensayo para las piezas musicales que se habian de cantar en los conciertos obligatorios á los socios suscritores.

No hay duda alguna que estos establecimientos particulares fueron de grande utilidad para el desarrollo del arte, y dieron mayor importancia al profesorado; empero no hay duda tambien de que crearon una enseñanza superficial, formando un gusto de perjudicial esclusivismo, tanto para nuestros adelantos, como para nuestra reputacion artística en las naciones que hoy merecen con justicia el nombre de clásicas en el arte.

Nacion como la española, que con tantos y buenos elementos cuenta, y que tan dócil y entusiasta lleva su ofrenda al altar del talento, bien mereció que el sacerdocio artístico la hubiese conducido á dar verdadero culto á las obras clásicas de todos los paises, para que en ellas estudiára los progresos de su nacionalidad, y no la esclavitud superficial de un exagerado estrangerismo.

El cantante italiano y despues compositor D. Basilio Basili, establecido en Madrid, probó á escribir con música española dos pequeñas piezas lírico dramáticas tituladas: *El Novio y el concierto*, y *El Recluta*; y los resultados fueron tan satisfactorios, que se lanzó á la composicion de una ópera española en tres actos, nominada: *Los Contrabandistas*, poesía del señor Rodriguez Rubí, ejecutada primero en el Liceo por las señoras Gamarra y Lambia, y señores Ojeda, Salas y Franco, y despues, en el teatro del Circo por los mismos cantantes. Mas la confusa instrumentacion de esta obra, y la complicacion en los cantos, cuya principal base debió ser la sencillez,

así como el poco estudio que hizo el señor Basili de la parte recitativa, para no mezclar el recitado italiano con los cantos andaluces algun tanto exagerados, fueron causa del éxito poco afortunado que le cupo en suerte, y de una nueva derrota para nuestro drama lírico.

En tal estado se hallaba la música en España el año de 1842, generalmente hablando, cuando apareció el primer periódico del arte, habido entre nosotros, bajo el título de: *Iberia musical y literaria*, fundado por D. Joaquin Espin y Guillen y D. Mariano Soriano Fuertes; en el que al par de la defensa del profesorado, se enarbòló la bandera de ópera nacional.

Este grito de independencia, lanzado con energía y decision, fué contestado con una sonrisa de compasion por muchos de los maestros de la corte: y aunque los mas distinguidos literatos de España tomaron parte en las tareas del naciente periódico artístico, pocos fueron los profesores de música que aun siendo invitados quisieron imitarlos.

El periódico la *Iberia musical y literaria*, no solo dió á conocer á los maestros compositores españoles mas distinguidos, sino á los mas distinguidos de todos los países. No solo publicó buenos artículos doctrinales, históricos y críticos, y muchas traducciones de sobresalientes autores estrangeros, así como tambien producciones de bella literatura de los señores Zorrilla, Hartzenbusch, García Gutierrez, Campoamor, Romero Larrañaga, Miguel Agustin Príncipe, Breton de los Herreros, Villergas, Urrabieta, Fr. Gerundio, y las poetisas Coronado, y Lucia del Caño; sino que dió á conocer á los celebrados escritores Don Eulogio Florentino Sanz, D. Teodoro Guerrero, Don Francisco Montemar y otros. No solo repartió con el texto piezas escogidas de música de autores españoles y estran-

geros, para canto y piano y piano solo, y retratos de célebres artístas; sino que dió conciertos mensuales á los suscritores, en donde tomaron parte sobresalientes cantantes, aficionados, y distinguidos poetas; y se oyeron obras como el *Stabat mater* de Rossini, y otras de esta importancia.

Don Joaquin Espin y Guillen, distinguido maestro de canto, compositor, pianista y organista, y director y propietario de la *Iberia musical*, sacrificó á tan útil publicacion las horas de solaz de que podia disponer, y hasta la fortuna de su familia; creciendo mas su entusiasmo, al paso que se presentaban nuevas dificultades que vencer.

La Iberia musical y literaria volvió á reanimar el abatido espíritu de algunos compositores, que poseidos de los mas laudables sentimientos hácia nuestro teatro lírico, no se atrevian á romper la valla por temor de una derrota. En el año de 1843, el compositor D. José Valero, director del Liceo de Valencia, puso en escena en dicha sociedad una ópera española de su composicion, titulada: *La Esmeralda*, que le valió las mas entusiastas distinciones de la numerosa y escogida concurrencia que la escuchó, en las varias veces que fué ejecutada. En el mismo año, en el teatro de Granada, se cantó con estraordinario éxito la ópera tambien española y en tres actos, denominada: *Veleda ó la sacerdotisa de los Galos*, poesía de D. Nicolás Peñalver y Lopez, con música de D. José Antonio Martos. Por la misma época, la compañía italiana de Pamplona, ejecutó el drama lírico español titulado: *El Trovador*, música del maestro D. Francisco Porcell, con un feliz resultado, tanto en dicha capital, como en la Coruña, Santiago y Burgos. Por los mismos dias se cantó en el teatro del Príncipe de Madrid, por la célebre actriz doña Matilde Diez y los dis-

tinguidos actores D. Mariano Fernandez, D. Pedro Sobrado, y coros, la pequeña pieza lírico-dramática titulada: *Geroma la castañera*, música de D. Mariano Soriano Fuertes, con un afortunado éxito en las veintiuna representaciones que seguidamente se dieron en dicha temporada, recorriendo en menos de dos años con la misma fortuna todos los teatros de España. El mismo efecto produjeron en Madrid la *Pendencia*, escena andaluza cantada por Don Manuel Ojeda y D. Francisco Salas, y las pequeñas zarzuelas, el *Ventorrillo de Crespo* y *Los solitarios*, música de Basili: y D. Joaquin Espin y Guillen escribió su ópera titulada: El *Asedio de Medina*, poesía del señor Romero Larrañaga, cuyo éxito en el teatro del Circo, fué causa de que en su elogio se ocupase toda la prensa periodística de Madrid.

La Iberia musical y literaria fué tambien la base de otras nuevas publicaciones literario-musicales, como: *El Genio*, periódico entre cuyos redactores se contaban las distinguidas compositora y cantante señoritas doña Paulina Cabrero y doña Natividad Rojas: el *Anfion Matritense*, dirigido por una sociedad de profesores entre los que se hallaban D. Indalecio Soriano Fuertes, D. Pedro Albeniz, D. Francisco Valldemosa, D. Florencio Lahoz, y D. Pedro Tintoré distinguido pianista: *El Orfeo andaluz*, publicacion hecha en Sevilla; y mas tarde en la corte, *El pasatiempo musical*, *La España musical*, y algun otro que no recordamos (1).

(1) En el año de 1855 publicóse *La Gaceta musical de Madrid*, redactada por una sociedad de profesores, encabezando su prospecto con las palabras siguientes: «Muchos periódicos de este género han visto la luz pública en distintas épocas; su vida ha sido como la de las flores: han nacido, han brillado un corto espacio de tiempo, han muerto.—Si fuéramos á indagar las causas que han producido la súbita desaparicion de esos periódicos, fácil nos seria hallarlas.—Todo lo que es de orígen mezquino, es de corta duracion, y en vano seria buscar grandes resultados allí donde los esfuerzos se ponen al servicio de ideas infecundas.—Hé ahí, en nuestro concepto, la razon poderosa que ha

El artista español D. Francisco Salas, caballero de la real y distinguida órden de Cárlos III, aunque dedicado al género italiano, del que era un sobresaliente bajo cómico, no desperdiciaba la mas pequeña ocasion de hacer oir producciones españolas, y animar á los jóvenes compositores á que las escribiesen; al mismo tiempo que hacia traducir á nuestro idioma algunas óperas italianas, como por ejemplo: *la Campanilla,* del maestro Donizzetti, ejecutada en el teatro de la Cruz, para acostumbrar al público, amante de la música italiana, á oirla con la hermosa lengua española.

Este pensamiento aceptado con buen éxito en sus ensayos, no lo fué tanto por la mayor parte de los tenidos por prohombres en el arte, en cuyos labios se dibujaba la sonrisa del sarcasmo cuando de tales esfuerzos se hablaba: sonrisa que retraia á los tímidos, y alentaba á los enemigos de nuestro progreso.

Nada arredró, sin embargo, al señor Salas, que con

impedido la aclimatacion entre nosotros de un periódico musical.» Prescindiendo de la inconveniencia de tales palabras que el lector podrá juzgar mas imparcialmente que nosotros, y solo tomando por base de argumentacion los principios sentados por la *Gaceta musical de Madrid* al empezar sus tareas, diremos: que ni el orígen de la *Gaceta* fué tan espléndido, ni su marcha la mas acertada, ni sus ideas las mas fecundas, cuando su existencia duró mucho menos tiempo que la de algunas de aquellas publicaciones que dice fueron tan *mezquinas é infecundas*. *La Iberia musical y literaria* vivió cuatro años: la *Gaceta musical de Madrid* ha vivido solo dos: si por las palabras de los redactores de este periódico hemos de juzgar, saque el lector la consecuencia.

Don Hilarion Eslava dice en el primer número de la dicha *Gaceta musical*, á mas de lo que ya apuntamos en la nota de la pág. 59 del tomo II de esta obra, lo siguiente: «En España han sido siempre, y son en el dia, muy pocos los verdaderos amantes del arte, y los esfuerzos individuales de esos pocos, nunca han podido contrarestar á la generalidad, que los ha mirado con poco aprecio, ó tal vez con odio.»

Si don Hilarion Eslava tiene ó no razon, no es este el lugar mas oportuno para manifestarlo: á los profesores toca el juzgar y apreciar. Hemos creido un deber sagrado manifestar lo espuesto, porque creemos dignos de merecer una marcable consideracion en la historia del arte, los escritores que lo han defendido y hecho todo lo que sus talentos y facultades les han permitido para encumbrarlo, cón muchos años de antelacion á la hoy por desgracia difunta *Gaceta musical de Madrid*; así como lo son tambien los redactores de este periódico.

la fuerza de voluntad que da la conviccion y el talento, continuó en su loable tarea, logrando que los distinguidos poetas D. Antonio García Gutierrez y D. Ventura de la Vega escribiesen dos piezas dramáticas, la una en tres actos bajo el título de : *El sacristan de Toledo*, que pusieron en música los señores Carnicer, Basili y Ducasi, y que no pudo ejecutarse por causas ajenas de este lugar; y la otra nominada: *El diablo predicador*, puesta en música por Don Basilio Basili, que alcanzó un feliz éxito en los teatros de la córte y algunas provincias, aunque no toda la popularidad deseada.

Empero todos estos esfuerzos, todos estos trabajos carecieron de bases sólidas para que fueran fecundos é imperecederos. No tuvieron la proteccion necesaria por parte del Gobierno, ni el que tomando la iniciativa el Conservatorio nacional de música fijase algunas reglas por las cuales se le diese un nuevo giro al drama lírico español que lo apartase de la imitacion servil de la ópera italiana, y que constituyese, no una obra con temas nacionales, sino puramente nuestra y diferente de las estrangeras, como es la ópera francesa con respecto á la alemana, y esta con relacion á cada una de las otras; y todo cuanto se hizo fué infructuoso para el verdadero objeto.

No existiendo tan principales elementos, los pocos compositores que se dedicaron á la creacion de nuestro teatro lírico, errantes y sin apoyo alguno, teniendo por único modelo el género y corte italiano, en cuya escuela se educaron; escribieron obras italianas con palabras españolas, ó melodías andaluzas que creian las mas características de la nacion, con corte y giro italiano, enjaretadas de cualquier modo en argumentos pobres, de situaciones mal preparadas para las piezas de canto, y con poesías muchas veces no las mas aceptables para ser puestas en mú-

sica (1): y las obras que se escribieron y ejecutaron, fueron flores dispersas, cuya semilla no pudo formar la frondosidad y hermosura de un bien cultivado jardin.

Muchos jóvenes compositores, llevados por la aficion dominante á la música italiana, se dedicaron á escribir obras de este género, y en ellas lograron ser aplaudidos, aunque no el ser recompensados cual debieran, ni el que sus concepciones alcanzaran muy larga vida.

En la *Gabriela di Vergi*, de Ducasi; *La Congiura de Venecia*, de Lamadrid; la *Irza*, de Gomez; *Sermondo il Generoso*, de Rovira; la *Vedovella*, de Dominguez; *El Proscrito d' Altemburgo*, de Grasi; *La Fatuchiera*, del malogrado genio catalan D. Vicente Cuyás, y otras obras que no recordamos, todas ellas primeras producciones de sus autores; vense los destellos de precoces talentos, que con una decidida proteccion por parte del Gobierno y de las empresas teatrales, hubieran podido alcanzar un puesto distinguido entre los compositores de su época, y elevar

(1) El distinguido y sabio literato don Alberto Lista, en un artículo sobre la *Ópera considerada como drama*, que publicó el *Tiempo*, periódico de Cádiz, entre otras cosas dice lo siguiente: «En los versos cantados ha de haber mas sobriedad en cuanto á los ornamentos, mas sencillez en las frases, mas fluidez en la armonía. Es menester que los versos se canten por sí mismos.—Acaso lo que ha disgustado á los compositores de música, del auxilio de su hermana, ha sido encontrar con poetas, no solo sin ninguna inteligencia en la música, sino tambien ignorantes de las modificaciones que deben hacerse á la expresion poética en este caso. Los versos deben tener colocados los acentos con igualdad: no se admiten las trasposiciones muy atrevidas, ni los arcaismos que no sean muy usados en poesía. Es menester evitar las voces duras y de áspera pronunciacion; las sinalefas violentas, los cortes que interrumpen la armonía, y las contracciones desacostumbradas de vocales. Se ve, pues, que es mas difícil escribir buenos versos para ser puestos en música, que escribir una excelente oda.... Creemos que no es posible la reconciliacion entre las dos artes, sin que cada uno de los dos artistas conozca hasta cierto punto la profesion del otro: porque solo así se conseguirá que no se opongan mutuamente dificultades y tropiezos. El poeta, conociendo el carácter particular del músico, escribirá dramas que se adapten á él y versos que se acomoden bien á la frase música; y el músico sabrá exigir de su compañero los sacrificios que permita la poesía. Si se pregunta ¿de quién debia ser el pensamiento principal y dominante del drama? responderíamos que del músico. Este dictaria las pasiones que deben dominar en la composicion; un buen poeta no tendria dificultad en crear las situaciones y los versos. Solamente de este modo podria llegar la ópera al mayor grado de perfeccion.»

nuestro drama lírico á la altura que debiéramos verle, atendido los elementos con que contamos.

Los cantantes españoles, entre los que se contaban las tiples D.ª Manuela Oreiro Lema, D.ª Cristina Villó, doña Antonia Campos, y D.ª Antonia Montenegro: los tenores, D. Pedro Unanue, Flabio Puig, Palma, D. Manuel Ojeda, D. Manuel Carrion, Alzamora, D. Cárlos Sentiel: los barítonos y bajos, D. Francisco Salas, D. Adolfo de Gironella, D. José Mirall, D. Joaquin Reguer, D. Francisco Calvet, D. Agustin Rodas, D. Vicente Barba, D. Francisco Oller, y D. Joaquin Becerra, fueron, y aun son muchos de ellos todavía, poderosos elementos que, así como encumbraron y encumbran, tanto en España como fuera de ella, el idioma y las concepciones italianas, pudieran haberlo hecho con las españolas si hubiese habido proteccion de nacionalidad.

El Instituto Español fundado en el año de 1839 por el señor Marqués de Sauli, D. Basilio Sebastian Castellanos y otras personas ilustradas, ha sido el establecimiento de mas duracion entre todos los de su clase.

Sostenido el Instituto con el producto de una corta cantidad mensual que daban los socios inscriptos, creó cátedras gratuitas de primera enseñanza, en donde se educaban mas de doscientos niños de ambos sexos, que segun su aplicacion, desarrollo y dotes particulares, iban ingresando despues en las clases de música, pintura, declamacion ó baile. En el teatro de esta sociedad se ejecutaron piezas dramáticas y líricas compuestas por los socios de las secciones de literatura y música, primeros destellos de muchos de los poetas y compositores que hoy sobresalen en la corte. En la escuela práctica de canto italiano, dirigida por el entusiasta coronel y distinguido aficionado Don José de Reart, se pensionaron á los mas aventajados discípulos, entre los que se encontraba el tenor D. Manuel

Carrion; y el Gobierno de S. M. autorizó la creacion de una *medalla de oro* para premio de los sobresalientes artistas y literatos que por sus obras y útiles trabajos en favor de tan filantròpico establecimiento, y de las artes y ciencias en general, se hiciesen acreedores á una distincion honorífica. Dicha medalla era conferida á los agraciados en actos solemnes, presididos tambien por el Gobierno y altos dignatarios del Estado (1).

El dia 27 de abril de 1838, inauguró el *Liceo filarmónico dramático barcelonés de D.ª Isabel II*, las cátedras de música vocal é instrumental y de declamacion, fundadas en el ex-convento de monjas de Montesion; teniendo lugar tan solemne acto, en el salon de Ciento de las casas consistoriales, presidido por el señor Gobernador civil de la provincia D. José María Cambronero. Los discursos que se pronunciaron, tanto por dicha autoridad, como por el señor presidente del Liceo D. Manuel de Gibert, en elogio de las ciencias y las artes, fueron acogidos con grande entusiasmo por la brillante sociedad que llenaba completamente el salon y galerías inmediatas; y la direccion de las cátedras de música y declamacion, se encomendaron al maestro D. Mariano Obiols, recien llegado de Italia, en donde se habia ejecutado una ópera de su composicion titulada: *Odio ed amore*, y al malogrado D. Pedro Gonzalez Mate, distinguido actor y de grandes conocimientos literarios.

Como auxiliar para el sostenimiento de las cátedras, y con el objeto de que pudieran hacer la práctica los alumnos mas adelantados, se construyó un teatro en el ante

(1) La medalla de oro del *Instituto español*, es de forma oval. En su centro se hallan enlazadas las letras I. E., con los atributos de las ciencias y artes, y al rededor y sobre una cinta de esmalte azul, el lema: *Instruccion y beneficencia*. Esta elegante y honorífica condecoracion, se lleva suspendida al cuello con una cinta de dos colores, azul los dos extremos, y amarillo el centro.

dicho local, y se escrituraron compañías de ópera italiana y declamacion, en cuyas funciones le cupo una gran parte de gloria á la orquesta compuesta, en su mayor número, de discípulos del Liceo (1).

El entusiasmo con que fueron acogidos los trabajos de este establecimiento, por parte del público, en los seis primeros años de su creacion, decidieron á la junta directiva á dar mas latitud á su filantrópico pensamiento, solicitando del Gobierno de S. M. la adquisicion del terreno que fué convento de los trinitarios descalzos, con el fin de construir un edificio de nueva planta, en que hubiese salas capaces para las cátedras de enseñanza, y un teatro que llenase todas las exigencias reclamadas por el gran desarrollo y cultura que iba tomando la capital del principado.

Cede el Gobierno el terreno pedido; y la junta directiva del *Liceo artístico de doña Isabel II*, para llevar á

(1) Haciendo referencia el presbítero D. José Rius en su obra publicada en Barcelona el año de 1840 bajo el título de: *Ópera española*, al buen desempeño que tuvieron en el teatro del Liceo, por cantantes españoles, las óperas en idioma italiano: *el Zampa*, de Herold, y *el Giuramento*, de Mercadante, se expresa en estos términos: «Despues de dar á los socios fundadores del Liceo de Barcelona el tributo de gratitud y alabanza, á que por su ilustracion, laboriosidad, desinterés y constancia se han hecho acreedores, no obstante la conviccion de mi pequeñez, me tomo la libertad de exhortarles á que se propongan como objeto extensivo y último de sus trabajos y afanes, la ópera nacional. Porque ¿qué cosa mas propia y digna del Liceo, como cuerpo nacional, y como sociedad dramático-filarmónica? ¿Dónde se han hallado ya, y se pueden hallar mas fácilmente mayores y mejores elementos para ello? ¿Qué gloria no fuera para Barcelona, que en tantas cosas ha tomado la iniciativa en España, anticiparse á un proyecto de fundacion de un teatro de ópera nacional, que se ha tratado ya entre varios pudientes de la capital del reino?—El tiempo de esta institucion ha llegado ya: la época lo pide: el estado de ilustracion lo exige; el gusto por la música lo facilita; los ánimos de los españoles lo anhelan; los oidos de los mismos están inquietos por ello. ¿Y será posible que cuando el primer cuerpo literario de España, la Real academia, se ha manifestado promotora de esta empresa en su programa de 5 de diciembre de 1839, será posible, digo, que su voz deje de hallar eco no solo en los demás cuerpos científicos del reino, sí que tambien en las empresas de teatros, conservatorios ó liceos, á fin de secundar estas patrióticas miras, ofreciendo un lucro no pequeño al compositor de un buen melodrama, pues sin este aliciente no es fácil lograr que nuestros poetas arrostren y venzan las dificultades que este género de poesía presenta?»

cumplido término tan ardua empresa, delega todos sus poderes en el señor Presidente de la seccion de música y autor de tan grandioso pensamiento, D. Joaquin de Gispert y de Angli, caballero de la real y distinguida órden de Carlos III, del consejo de S. M., su secretario honorario, y gentil-hombre de su real cámara.

Para la construccion del nuevo Liceo propuso el señor de Gispert, y fué aceptado, la cesion perpetua de localidades del teatro, hasta la mitad del valor total de palcos y lunetas, por medio de acciones. Abrese la suscricion por la reina doña Isabel II, como primera accionista (1), y á los pocos dias es llenado con creces el cupo prefijado. Los

(1) Don Joaquin de Gispert dirigió á S. M. la sentida esposicion que á continuacion copiamos:—«Señora.—A los reales piés de V. M. el Liceo barcelonés, que tiene el honor de llevar su augusto nombre, sintiendo los deberes que le impone el lustre de tan esclarecido timbre, si en las aciagas épocas que han trascurrido ha tenido que limitarse á sostener las cátedras de declamacion y música con cuantiosos sacrificios pecuniarios de sus sócios; ahora que luce una aurora de paz y ventura con que se anuncia el feliz reinado de V. M., ha proyectado construir un edificio para el Instituto, y en él un teatro grande y suntuoso, por acciones de sus localidades, que ofreciendo á los alumnos profesores célebres y aventajados modelos que imitar, y al público el solaz mas grato y propio de su civilizacion, constituya un establecimiento que pueda en algun modo sostener el brillo del augusto nombre con que se honra. Al hacer el Liceo á V. M. la corta ofrenda de la primera accion de esta empresa:—A V. M. rendidamente suplica se digne permitir que abra la suscricion el augusto nombre de V. M. que para todo infunde las mas lisonjeras esperanzas. Merced que espera de la proteccion con que favorece V. M. al Instituto y que tan liberalmente dispensa á las bellas artes. Barcelona 27 de octubre de 1844.—A los R. P. de V. M.—Joaquin de Gispert.»

A esta reverente esposicion contestó S. M. lo siguiente:—«Secretaría particular de Su Majestad.—He dado cuenta á S. M. la Reina, mi señora, de la esposicion que ha tenido V. S. la honra de dirigirla en solicitud de que se digne aceptar la primera accion de la empresa que tiene por objeto la construccion de un gran edificio para el Liceo barcelonés de que S. M. es protectora, y permitir que se abra la suscricion con su augusto nombre. Y enterada S. M. de los patrióticos designios de ese Liceo, honra de las artes y gloria de una ciudad que S. M. ha mirado siempre con una singular predileccion, y con un particular afecto, se ha dignado mandar diga á V. S., como de su Real órden lo ejecuto, que acepta la accion que le ha sido ofrecida por el Liceo, con tal, empero, que esa aceptacion no lleve el carácter ni de un regalo ni de una compra, cosas ambas que no se avendrian bien con la alta dignidad de esta Augusta Señora, no siendo otro el ánimo de S. M. al acceder á la solicitud del Liceo, sino dispensarle el honor de que pueda abrir su suscricion con su excelso nombre.—Lo que comunico á V. S. de Real órden para su inteligencia y satisfaccion.—Dios guarde á V. S. muchos años. Madrid 15 de noviembre de 1844.—Juan Donoso Cortés.—Sr. D. Joaquin de Gispert.»

capitalistas Girona, Clavé, Safont, Serra, Jordá, Tintó, Gibert y Mandri, con un desprendimiento que les enaltece, forman la empresa de construccion á cuyo frente se halla tambien D. Joaquin de Gispert. El dia 23 de abril de 1845 se coloca la primera piedra del nuevo edificio; y el 4 de abril de 1847, se inaugura el mas grandioso teatro que existe hoy en Europa; que tanto honor hace á la nacion española y á la ilustracion de Barcelona, y tan en relieve pone el amor patrio de su director y constructor.

Con solo la terminacion del edificio, no quedaba terminado el pensamiento que concibiera el señor de Gispert al emprender las obras: era preciso que Barcelona viera en el teatro del Liceo espectáculos dignos de su grandiosidad, y Gispert se constituyó en empresario para llenar por completo su idea, que nadie mejor que él podia llevar á cabo.

Para el efecto contrata una brillante compañía dramática española, en la que figuraban las actrices: Lamadrid (doña Bárbara), Yañez, Baus, Sanpelayo, Soriano, Perez, Mirambell, y otras; y los actores: Latorre (D. Cárlos), Arjona (D. Joaquin), Pizarroso, Ayta, Valero, Galan, García, etc.: un numeroso cuerpo de baile nacional: otro estrangero; y una sobresaliente compañía italiana, espectáculo favorito del público barcelonés.

Como el principal objeto de la creacion del Liceo eran las cátedras de enseñanza, el señor de Gispert tuvo presente, que las buenas obras de todos los países ejecutadas por distinguidos artistas en tan suntuoso teatro, debian ser los mejores modelos para cimentar una sólida instruccion y desarrollar el verdadero gusto del público á las bellas artes; y bajo este concepto, se ejecutaron por la compañía de ópera las obras maestras de todas las escuelas,

poniéndose en escena con un aparato y suntuosidad en trajes, decoraciones y personal que escedieron á los mejores teatros de Europa, las óperas: *Il Barbieri de Seviglia* y *Otello*, de Rossini; los *Freyshütz*, de Weber; *La Favorita*, la *Ana Bolena*, *Mártires*, y *D. Sebastian*, de Donizetti; la *Eleonora* y *El Bravo*, de Mercadante; *Roberto el Diablo*, de Meyerbeer; *Norma* é *I Puritani*, de Bellini; *La Mutta di Portici*, de Auber; *Ernani* y *Nabuco*, de Verdi, y otras producciones de varios autores; como asimismo las de algunos jóvenes compositores de Barcelona.

La compañía de declamacion, con igual lujo y aparato escénico que en las óperas, ejecutó las mejores producciones originales de nuestro repertorio antiguo y moderno, estrenando el drama titulado: *D. Fernando de Antequera*, encargado para la apertura del Liceo á D. Ventura de la Vega; y el drama nominado: *Santa Eulalia*, de Don Eduardo Azquerino.

En la orquesta compuesta de los mas sobresalientes profesores españoles y estrangeros, se encontraban concertistas de arpa, violin, flauta, clarinete, trompa, cornetin á piston, y violoncello; todos ellos catedráticos del Liceo, los cuales ejecutaron obras de gran mérito y dificultad en sus respectivos instrumentos, en los conciertos matinales que tenian lugar en los meses de verano.

Los instrumentistas y cantantes de mas celebridad, tenian tambien abiertas las puertas de este santuario artístico para hacerse oir del inteligente público barcelonés; y los cantantes españoles, doña Cristina Villó de Ramos y D. Francisco Salas; los pianistas Thalberg, Strakosch, y Lubet de Albeniz; el violinista Ole-Bull, y otros que no recordamos, recibieron el premio merecido á sus talentos en el grandioso teatro del Liceó de doña Isabel II.

Empero *nadie es profeta en su patria*: D. Joaquin de Gispert no pudo ser esceptuado de esta prediccion tan indestructible, por desgracia, en la nacion española, y fué víctima de una emulacion poco digna, á la que sacrificó su fortuna y la mitad de su existencia. ¡Amargo desengaño! Mas las obras que el entusiasmo y el verdadero talento crean, jamás son ingratas; y los muros del suntuoso edificio que tanto honor hace á la cultura de Barcelona, conservará esculpido con caracteres indelebles el nombre de D. Joaquin de Gispert, para que el porvenir le haga justicia.

Sin embargo de tantos capitales invertidos, tan buenos modelos presentados, y tan sobresalientes profesores, las cátedras de música del Liceo no dieron los resultados que debian esperarse. Desde su fundacion no tuvo la direccion artística el acierto y conocimientos necesarios para establecer la enseñanza, y fueron pobres sus resultados, y continúan siendo lo mismo.

Disuelta la *Academia filarmónica matritense*; convertidos en teatros públicos el *Museo matritense*, é *Instituto español*; y arrastrando una vida trabajosa y precaria el *Liceo de Madrid*; se creó en la capital de España, con un lujo estraordinario en la direccion y oficinas, la *Academia Real de música y declamacion*, cuyo objeto era la proteccion al arte dramático, y el desarrollo y creacion de la ópera nacional. Mas por desgracia del arte, despues de ajustado el numeroso personal que habia de ejecutar las obras (1), y

(1) Lista de los individuos que componian la compañía de ópera de la *Academia Real* y que habian de funcionar en el año cómico de 1846 á 1847. *Primeras damas absolutas*: Doña Emilia Tossi, y doña Corina Di-Franco.—Primeras damas: doña Josefa Chimeno, doña Carlota Villó, doña Catalina Mas Porcell.—Otra primera dama: doña Adelaida Latorre.—Segundas damas: doña Jacoba Gamarra, doña Emilia Moscoso, doña Máxima Gariton.—Primer tenor absoluto: D. Jeremias Bettini.—Primer tenor, D. Manuel Carrion.—Otro primero, D. Antonio Aparicio.—Primer bajo cómico absoluto, Don Francisco Salas.—Primer bajo cantante absoluto, D. José Mirall.—Primeros barítonos:

aun pagado á los artistas contratados lós adelantos estipulados en las escrituras, sin haber dado á conocer el mas pequeño de sus trabajos, esceptuando el reglamento, sucumbió la *Academia Real de música y declamacion* por causas que no son para referidas en este lugar.

En el año de 1848 concedió el Gobierno á D. Nemesio Pombo, empresario del teatro de la *Cruz* de Madrid, un privilegio para crear una compañía de zarzuela que alternase con otra de verso y otra de baile francés; pero los socios capitalistas de dicha empresa, sin consideracion á lo adelantados que iban los ensayos de la *Mensagera,* zarzuela en dos actos espresamente escrita para dicho objeto por D. José de Olona y D. Joaquin Gaztambide, y que mas tarde se ejecutó con un buen éxito en el teatro del *Príncipe,* eliminaron al señor Pombo de la empresa, y con él á la compañía de canto español, volviendo otra vez á quedar estériles los esfuerzos para la creacion de nuestro teatro lírico.

Deseando el Gobierno de S. M. fijar de una vez la suerte de los teatros, y que autores y actores hallasen una recompensa digna de sus tareas, y el público el provecho consiguiente á una decidida proteccion; nombró una junta de personas entendidas de los diferentes ramos que abrazan los espectáculos teatrales, para que con sus conocimientos le ayudasen y guiasen al mejor logro del objeto. Para el efecto, y por lo concerniente al arte músico, fue-

Don Francisco Calvet, D. Vicente Barba.—Primer bajo profundo absoluto, D. Francisco Oller.—Primer bajo, D. Joaquin Becerra.—Segundos tenores: D. Santiago Figueras, Don José de la Cámara.—Segundo bajo cómico, D. José Alverá.—Segundos bajos: D. Manuel Verdalonga, D. Joaquin Gutierrez.—Maestro director y compositor, D. Joaquin Espin y Guillen.—Director de escena, D. Francisco Salas.—Director de orquesta, Don Hipólito Gondoy.—Primer violin principal, D. Juan Guillermo Ortega.—Maestros de coros: D. Antonio Oller, D. Joaquin Gaztambide.—Apuntadores: D. José García y D. Gerónimo de la Cámara.—Cincuenta y seis coristas, cincuenta y cinco profesores de orquesta, y una numerosa banda para el palco escénico.

ron elegidos D. Baltasar Saldoni; D. Basilio Basili, y Don Francisco Salas, que á mas de celebrado cantante, es compositor de varias canciones españolas, entre las cuales sobresale la popular de: *Los toros del Puerto*. El señor Salas manifestó en dicha junta, al discutirse la creacion de un teatro lírico español, que este debia ser subvencionado por el Gobierno, fundado en que eran pocos los atractivos que podian ofrecer sus primeros trabajos hasta que se formara un regular repertorio de obras; y que tanto los poetas como los compositores y cantantes, necesitaban de un grande estímulo para dedicarse esclusivamente á tan grandioso objeto. La mayoría de la junta no estuvo conforme con la opinion del señor Salas, y solo pudo conseguirse el que el teatro lírico español fuese de número en Madrid.

Por el decreto orgánico de teatros publicado en la *Gaceta* el dia 8 de febrero de 1849, se crea una junta consultiva de teatros compuesta de los señores D. Antonio Benavides, gefe superior del cuerpo de administracion civil, presidente; D. Ramon Mesonero Romanos, concejal de Madrid, vice-presidente; D. Juan Eugenio Hartzembusch, escritor dramático, secretario; y vocales, D. Antonio de Guzman, actor dramático; D. Francisco Salas, actor lírico; D. Fernando Corradi, literato; D. Hilarion Eslava, maestro compositor de música; y D. Fernando Vrries, como inteligente en el arte escénico: se establece el *Teatro español* de declamacion, subvencionado por una contribucion impuesta á los teatros y demás espectáculos de provincia, y con un comisario regio, un secretario y un contador: se les señala á los autores dramáticos, el tanto por ciento que han de percibir de todas las empresas teatrales del reino por derecho de las representaciones de sus obras: y hasta se designa á los actores del *Teatro español*, según su clase,

categoría, y años de servicio, el sueldo que habian de percibir á su jubilacion. Al arte lírico español se le concede, el que tenga un teatro de número, sin recursos de ninguna especie, y en noventa y ocho artículos de que consta el *decreto orgánico*, solo se le señalan cuatro, en los cuales se determinan: las obras que correspondian al repertorio del teatro lírico español; que la zarzuela pertenecia á dicho repertorio, y á falta de teatro lírico, al de la comedia; y que si no hubiese teatro lírico español, el italiano tendria la obligacion de admitir dos obras de autores españoles, dignas de la escena, *á juicio de peritos nombrados por el empresario y el autor, y con tercero en discordia designado por los mismos peritos* (1).

A pesar de tan escasa proteccion por parte del Gobierno hácia el arte lírico español, algunos jóvenes compositores, sin quererse meter en el laberinto intrincado de peritages y pleitos, y conociendo que el porvenir de los compositores en la época actual estaba cifrado en el teatro, como en épocas anteriores lo estuvo en la iglesia; se dedicaron en sus ratos de ocio á escribir pequeñas composiciones, aunque sin elementos de buena ejecucion por tenerse que valer de actores dramáticos, ni de buenos argumentos, porque escasos eran los poetas que se querian dedicar á un trabajo del que no sacaban utilidad de ningun género; y á principios del año de 1849, se puso en escena en el teatro del *Instituto*, la zarzuela en un acto, titulada: *Palo de ciego*, letra de D. Juan del Peral, con música de D. Cristobal Oudrid; á la que siguieron, *Colegialas y soldados*, música de D. Rafael Hernando, y *Misterios de Bastidores*, del señor Oudrid, que alcanzaron un feliz éxito.

El teatro de *Variedades* siguió al del *Instituto* en la ad-

(1) Decreto orgánico de teatros de 1849. Artículos 45, 46, 47 y 48.

mision de piezas lírico dramáticas, y puso en escèna en junio de 1849, la comedia de D. Luis Olona con música de Don Rafael Hernando, titulada: *El Duende*, con tan gran suceso, que en ciento veinte representaciones que de ella se dieron, siempre fueron ocupadas todas las localidades del coliseo.

Don Francisco Salas, aprovechando esta oportunidad para el teatro lírico español, pidió al Gobierno por dos años el privilegio esclusivo de la zarzuela, concedido anteriormente á D. Nemesio Pombo, y que no se llevó á efecto por las causas espuestas, con el objeto de presentar esta clase de obras con otros elementos que las encaminasen por la senda de verdaderos adelantos.

Con solo el dicho privilegio concedido por el Gobierno (1), no podia el señor Salas plantear la zarzuela como espectáculo esclusivo, por carecer de las obras necesarias y suficientes capitales para ello; pero sí podia organizar una

(1) En contestacion á lo solicitado por D. Francisco Salas, el gobernador civil de Madrid le dirigió el siguiente oficio: «Teatros.—El excelentísimo señor ministro de la gobernacion del reino, con fecha 9 del actual, me dice de Real órden lo que sigue: —Excelentísimo señor: D. Francisco Salas ha presentado en este ministerio una solicitud pidiendo privilegio esclusivo por dos años para establecer en el teatro de *Variedades* la ópera española y la zarzuela, y enterada S. M. ha tenido á bien acceder á la pretension del interesado, mandando al mismo tiempo que sea nula esta concesion si llegase el dia 1.º de setiembre próximo sin haber hecho uso de ella el interesado.—De Real órden lo digo á V. E. para conocimiento del interesado y demás efectos.—Lo que traslado á V. para su conocimiento y satisfaccion.—Dios guarde á V. muchos años. Madrid 13 de marzo de 1850.—José Zaragoza.—Sr. D. Francisco Salas.»

El Sr. Salas espuso al Gobierno la imposibilidad de poder en un principio dar solo funciones líricas, sin el apoyo de una compañía dramática, á lo que contestó el Gobierno con el oficio siguiente: «Teatros.—El Excmo. Sr. ministro de la gobernacion del reino con fecha 27 del actual me dice de Real órden lo siguiente:—Excmo. Sr.: Enterada S. M. la reina de la solicitud en que D. Francisco Salas ha hecho presente las causas que le imposibilitan de hacer uso del privilegio que se le concedió en Real órden de 9 de marzo último, si no se le permiten dar representaciones líricas y dramáticas en una misma noche, ha tenido á bien acceder á los deseos del exponente, autorizándole para dar á la vez representaciones de ambos géneros. De Real órden lo comunico á V. E. para los efectos consiguientes.—Lo que traslado á V. para su conocimiento y fines consiguientes. —Dios guarde á V. muchos años. Madrid 31 de agosto de 1850.—José de Zaragoza.—Señor D. Francisco Salas.»

pequeña compañía de cantantes españoles; que los compositores por el aliciente de una buena ejecucion, se animaran á escribir y estudiar, mejorando por los resultados alcanzados, las obras venideras; que el público se aficionara á estos espectáculos; no como cosa de gracia cantada por actores, sino como principio ó ensayo de un pensamiento mas grande y que tanta gloria podia dar á la nacion; y que los poetas, viendo los efectos producidos, se dedicasen con mas aficion á escribir obras dramáticas para ser puestas en música.

Don Mariano Soriano Fuertes, cuya aficion al arte le hizo abandonar la carrera militar, y mas tarde la de empleado del Gobierno de S. M.; despues de haber desempeñado la cátedra de solfeo del *Instituto español*, para la que escribió su *Método breve de solfeos*, publicado en Madrid el año de 1843; de haber escrito varios artículos históricos, críticos y literarios en diferentes periódicos; y á mas de la *Geroma la castañera*, ejecutada en el teatro del Príncipe, otras dos pequeñas zarzuelas que fueron puestas en escena en la elegante sociedad de la *Union*, bajo el título: *El ventorrillo de Alfarache*, y la *Feria de Santiponce*, poesía de D. Francisco Montemar; pasó en el año de 1844 á desempeñar el cargo de maestro director del *Liceo artístico y literario de Córdoba*.

A instancias del señor Soriano, se crearon en este instituto una seccion de literatura, y un periódico con el título de la sociedad, en el que se insertaban las composiciones de los socios de dicha seccion leidas en las academias de música, artículos doctrinales, biografías de artistas célebres, y una reseña del movimiento artístico y literario de España y del estrangero: se nombraron tambien socios de mérito de dicho Liceo á los maestros y literatos mas distinguidos de la nacion, y en sus salones, la escogida sociedad

cordobesa, aplaudió y premió el mérito del célebre pianista Franz Listz.

Soriano escribió en dicha capital una misa de *Requiem* á grande orquesta, para los funerales que se celebraron en la iglesia de la Compañía de Jesus, por el eterno descanso del señor conde de Hornachuelos; cuya composicion, se volvió á repetir en la iglesia de San Pablo de dicha ciudad, para los de la señorita doña Concepcion Perez de Guzman, hija de los condes de Villamanrique del Tajo, y mas tarde, para los del excelentísimo señor duque de Almodovar, siendo ejecutada esta vez la predicha misa por la compañía de ópera que actuaba en la capital: un *Stabat mater*, cantado en la iglesia de la Compañía de Jesus por todas las señoritas y caballeros que componian la seccion de música del Liceo; otro *Stabat mater*, á tres voces, con acompañamiento de piano, flauta y trompa, ejecutado en el novenario de los Dolores en la iglesia de este nombre: una zarzuela en dos actos titulada: *A Belen van los zagales*, puesta en escena con buen éxito por la compañía de ópera que se hallaba en Córdoba: un himno á las artes, y un tomito de poesías con dos novelas, publicado en 1849 bajo el título: *Delirios de la juventud*, dedicado á su buen amigo el baron de Fuente de Quinto.

En el verano de dicho año marchó Soriano á Sevilla, en cuya capital se encontró á su amigo D. Francisco Salas, el que á mas de informarle del pensamiento que tenia de pedir el privilegio para el planteamiento de la zarzuela, le instó á que coadyuvára al objeto, escribiendo alguna obra de costumbres andaluzas; lo que Soriano le prometió, marchando á Cadiz para el efecto á ponerse de acuerdo con el celebrado poeta del género andaluz D. José Sanz Perez.

Este apreciable escritor no tuvo dificultad en adherirse á tan útil pensamiento, y escribió un libro dividido en dos

actos, bajo el título de: *El tio Caniyitas*, què puso en música el señor Soriano.

Las únicas pretensiones que tuvieron tanto el poeta como el músico al escribir dicha obra, fueron: el uno, presentar las costumbres verdaderas de cierta clase del pueblo, haciendo resaltar sus virtudes en medio de sus vicios; y el otro, intercalar varios cantos nacionales con otros nuevamente creados, sencillos, á la par que característicos del argumento dado por el poeta, para que tanto los cantos antiguos como los nuevos, se hiciesen populares con la poesía de la zarzuela, aficionasen al pueblo á esta clase de espectáculos oyendo en el teatro sus predilectos cantares, y sobre nuestra música se fuese perfeccionando un género que con tantos y tan poderosos enemigos contaba.

El señor Soriano no trató de hacer un *capo de ópera* de imitacion estrangera, porque ni este fué su pensamiento, ni su talento lo hubiera sacado airoso en la demanda. Trató únicamente, y fácil es de conocer, de poner en planta una idea, adoptada por los grandes compositores de otras naciones para dar sabor de localidad á sus obras lírico-dramáticas, como principio de un gran pensamiento de utilidad nacional, que muchas veces se habia probado, y otras tantas no habia producido los resultados que se deseaban. Para el pueblo, único apoyo con que entonces podia contar el teatro lírico español, se escribió el *Caniyitas*, con los descuidos consiguientes al que nunca corrige sus producciones, como le sucede al señor Soriano; pero fáciles de hacer desaparecer, estando la base aprobada por una mayoría inmensa, destructora en todos tiempos de las minorías esclusivistas, tan perjudiciales para el desarrollo y adelantos de los conocimientos útiles.

El Pasatiempo musical, periódico que se publicaba en la córte, criticando con dureza *el Caniyitas*, dice, que su

música está escrita para el pueblo y no para el arte, que los ciegos la han cantado y cantan por las calles; y que si esto era suficiente para la completa satisfaccion de un maestro compositor, nadie mejor que el señor Soriano podia llamarse feliz oyéndose ejecutar en los talleres y plazuelas.

No tuvo otra idea el señor Soriano que la de escribir para el pueblo, puesto que para el arte, lo habian hecho ya muchos y distinguidos compositores; y si consiguió con creces su objeto, de mas está la crítica de los escolásticos imitativos, que tan tolerantes fueron con otras muchas obras de recopilaciones estrangeras.

En noviembre del año 1849, se ejecutó, con un feliz resultado, y por primera vez, *el Caniyitas*, en el teatro de San Fernando de Sevilla, por los actores D.ª Rita Revilla y don Francisco Luna, y los cantantes españoles, D. Manuel Carrion, célebre tenor hoy en Europa, y don Joaquin Becerra; y á poco mas de un año de su estreno, se habia ejecutado en los tres teatros de Cadiz á la vez, ciento y treinta noches consecutivas, y en los de Gibraltar, Málaga, Valencia, Madrid, Granada, y despues en todos los demás teatros de España y de América, con un satisfactorio éxito (1).

Interin en Sevilla y Cadiz se daban las primeras representaciones del *Caniyitas*, el señor Salas en Madrid, habiendo cedido el privilegio alcanzado para la creacion de

(1) El señor Soriano ha publicado en Madrid y Barcelona las obras siguientes: *Método breve de Solfeo*; vals fúnebre á la muerte de Bellini; *Los pregones de Madrid*, *El Recreo Español*, *Recuerdos de Andalucía*, y *Ecos del Guadalquivir*, colecciones cada una de seis canciones españolas para canto y piano; *El Arpa de Oro*, coleccion de piezas para canto y piano y piano solo, en compañía de D. José Sobejano, hijo; varias canciones españolas sueltas; *Placeres de un Artista* y *Los Gaditanos*, tandas de valses para piano; y *La música árabe española y conexion de la música con la astronomía, medicina y arquitectura*, un tomito en octavo impreso en Barcelona el año de 1853.—Soriano ha sido maestro director y compositor de los teatros de San Fernando de Sevilla, Principal de Cadiz, Instituto de Madrid, y Gran Teatro del Liceo de Barcelona.

la compañía de zarzuela, á la empresa del teatro de *Variedades*, en donde se daban funciones de verso: formó para dicho coliseo una pequeña, pero bien combinada compañía de canto, en la que figuraban, doña Adelaida Latorre, D. José Gonzalez, y el mismo señor Salas; y los distinguidos compositores de música, D. Joaquin Gaztambide, Don Francisco Asenjo Barbieri, D. Cristóbal Oudrid, caballeros de la real y distinguida órden de Cárlos III, y D. Rafael Hernando.

Gloria y peluca y el *Tramoya*, zarzuelas en un acto, de Barbieri, *Las señas del Archiduque*, en dos actos, y *A última hora*, en uno, de Gaztambide; *Bertoldo y comparsa*, de Hernando, y *Pero-Grullo*, de Oudrid, fueron las producciones que se pusieron en escena, con tan feliz éxito, que la empresa determinó arrendar el teatro del Circo, como mas capaz para los espectáculos y espectadores, aunque mas espuesto para el éxito del género español, pues que en él habia habido siempre buenas compañías de ópera italiana, y acababan de cantar Moriani y Ronconi.

Nada sin embargo arredró á la empresa, ni á los maestros compositores y cantantes, y el dia 16 de diciembre del año de 1850 se abrió el teatro del Circo con la zarzuela *El tio Caniyitas*, recibida con aplauso por el público, y á la que siguieron con muy buen éxito, á mas de las ya representadas en *Variedades*, las nuevas producciones: *Segunda parte del Duende*, de los señores Olona y Hernando, y *El campamento*, de los señores Olona é Inzenga (hijo).

Por esta época terminó el Gobierno de S. M. las obras del suntuoso *Teatro Real*, edificado en el sitio que ocupó el antiguo coliseo de los *Caños del Peral*; y por Real órden de 25 de junio de 1850, se autorizó á la junta interventora de

dichas obras, para contratar en el estrangero, por cuenta del Estado, las compañías de ópera italiana y baile francés que habian de funcionar en la temporada de 1850 á 1851: dando principio á sus tareas, con la apertura del teatro, el 19 de noviembre, dia de nuestra augusta reina doña Isabel II, con la ópera de Donizetti, titulada: *La Favorita,* ejecutada por los celebrados cantantes, Maria Albony, J Gardoni, Pablo Barroillet, y Cárlos Formes.

Habiendo hecho dimision del cargo de maestro director de la compañía de ópera del *Teatro Real,* D. Ramon Carnicer, por motivos que ignoramos, quedó desempeñando tan importante y distinguido lugar D. Joaquin Espin y Guillen, caballero de la real y distinguida órden de Carlos III, siendo conferida la direccion de orquesta á D. Miguel Angel Rachel (1), bajo la cual se hallaban los profesores mas distinguidos de la corte; entre ellos, D. Antonio Romero, músico mayor que fué de la guardia real, cuya plaza ganó por rigurosa oposicion, profesor de clarinete de la real capilla de S. M., maestro de dicho instrumento en el Conservatorio de música, y caballero de la real órden de Carlos III (2); D. Pedro Sarmiento, primer flauta de la real capilla, y maestro del Conservatorio; D. Camilo Mellers, primer fagot de la real capilla y maestro del Conservatorio; D. Manuel Sacristá, maestro de trompa del Con-

(1) Entre los directores de orquesta que tenemos hoy en España, se encuentran: D. Luis Arche, residente en Madrid, sobresaliente violinista y compositor distinguido; Rodriguez, director de la orquesta del Teatro de la zarzuela; Comellas, director de la ópera en Valencia; Lopez Uria, de la del teatro de San Fernando en Sevilla, músico mayor del regimiento de artillería, y escelente compositor; Palancar, sobresaliente violinista y director de la orquesta del teatro de Granada; Martinez, id. id. de la de Zaragoza; Courtier, id. id., que lo fué de la del principal de Sevilla; Viñas, de la de Santa Cruz de Barcelona; Dalmau, de la del Gran Teatro del Liceo de id., y D. Julian Gil, de la de Murcia.

(2) Este sobresaliente profesor ha compuesto varias piezas de música para banda militar, y ha publicado en Madrid un método de clarinete; una *Gramática musical ó sea Teoría general de la música*, aprobada y adoptada por el Conservatorio de Madrid; y en union del maestro D. José Valero, un *Nuevo método general de solfeo.*

servatorio; doña Teresa Roaldes, maestra de arpa del Conservatorio; D. José Antonio Campos, primer violoncello de la real capilla; D. Cecilio Fossa y D. Mariano Courtier, primeros concertinos; D. Manuel Muñoz, maestro de contrabajo del Conservatorio, y otros muchos que no recordamos.

En el año de 1849, se construyó en el real palacio de S. M. otro elegante teatro particular, en donde se ejecutaron delante de Sus Majestades, toda la corte, y altos dignatarios del Estado, y con un lujo y magnificencia digna de nuestros reyes, las óperas *Ildegonda* y *La Conquista di Granata*, poesía del poeta italiano de la real cámara Don Temístocles Solera, y música del distinguido compositor Don Emilio Arrieta, caballero de la real y distinguida órden de Carlos III; y la *Luisa Miller*, de Verdi, y *La Straniera*, de Bellini, bajo la direccion del maestro compositor de la real cámara D. Francisco Frontera de Valldemosa.

Todas estas obras fueron ejecutadas por los cantantes españoles de la real cámara: Excelentísima señora doña Manuela Oreiro de Vega, doña Sofía Vela de Aguirre, Don Lázaro Puig, marqués de Gáuna; D. Adolfo Gironella; los distinguidos artistas, señoritas, doña Amalia Angles y doña Teresa Izturiz, D. Antonio Castells de Pons, D. Francisco Calvet, D. Leopoldo Lopez, y una magnífica orquesta compuesta de los profesores de la real capilla, y los mas distinguidos de la corte.

Terminadas sus tareas por la empresa del Circo de Madrid el año de 1851, volvió D. Francisco Salas á impetrar de nuevo el apoyo de algunos capitalistas para la formacion de una compañía esclusivamente lírica, puesto que del Gobierno era inútil habiendo dejado sin efecto, por una Real órden, hasta el privilegio que se concedió para la creacion de la zarzuela; y de nuevo dicho apoyo fué negado.

Pero en vez de desmayar Salas en su empresa, vistas tantas contrariedades y desengaños, forma una sociedad con los señores D. Luis Olona, D. Joaquin Gaztambide, Don Francisco Asenjo Barbieri, D. Cristóbal Oudrid, D. Rafael Hernando y D. José Inzenga, para la que fué invitado tambien D. Mariano Soriano Fuertes, lo que no pudo aceptar por motivos agenos de este sitio, y no poderse comprometer á escribir para el teatro hallándose ocupado con la *Historia de la música*; y sin mas recursos que sus trabajos artísticos; sin contar con mas proteccion que la del público; y sin mas ideas que la gloria del arte y el honor de la nacion, toman el teatro del Circo, ajustan una buena compañía de canto, y dan principio á sus nuevas tareas el dia 15 de setiembre de 1851.

Nada de notable presentaron en sus primeras funciones; mas el 3 de octubre del mismo año con el brillante éxito de la zarzuela titulada: *Jugar con fuego*, letra de Don Ventura de la Vega, y música de D. Francisco Asenjo Barbieri, quedó asegurada la suerte del teatro lírico español, y desde este dia el coliseo del Circo fué el centro mas concurrido de todas las clases de la sociedad madrileña.

CONCLUSION.

El dia 10 de octubre de 1856, se inauguró en Madrid el teatro de la Zarzuela, edificado de nueva planta para este objeto en la calle de Jovellanos, sin mas recursos ni proteccion que la del público y los contínuos desvelos de los compositores Barbieri y Gaztambide, el cantante Salas y el poeta Olona, apoyados por el capitalista D. Francisco de las Rivas.

El teatro de la Zarzuela es el mas lujoso, cómodo y elegante de los de la corte, despues del Real.

La zarzuela cuenta con un gran repertorio de obras, debidas á las plumas de los distinguidos poetas y compositores: D. Ventura de la Vega, D. Francisco Camprodon, Don Luis de Olona, D. Manuel Breton de los Herreros, D. Antonio García Gutierrez, D. Patricio de la Escosura, Don Tomás Rodriguez Rubí, D. Emilio Bravo, D. Eduardo Azquerino, D. Mariano Pina, Ayala, Belza, Guerrero, Azcona, Andueza, Hurtado, Eguilaz, Boldun, Navarro Villoslada, Carreras, Dacarrete, D. Mariano Larra, Montemar, Maiquez, Navarrete, Cisneros, Larrea, Montes, D. José Olona, D. Juan del Peral, Villa del Valle, D. Manuel Tamayo, Suarez Bravo, Pinedo, Sanz Perez, y Rinchan; y D. Joaquin Gaztambide, D. Francisco Asenjo Barbieri, D. Emilio Arrieta, D. Cristóbal Oudrid, D. Luis Arche, D. Rafael Hernando, D. Florencio Lahoz, D. Luis Cepeda, D. José Inzenga, D. Joaquin Espin y Guillen, Fernandez Caballero, D. Baltazar Saldoni, D. N. Vazquez, D. Nicolás Manent (1), y D. Tomás Genovés.

Los cantantes que mas se han distinguido y distinguen

(1) Entre las zarzuelas puestas en música por dichos compositores, se hallan: «De »Gaztambide: El Valle de Andorra, Tribulaciones, El sueño de una noche de verano, El »Estreno de un Artista, La Cotorra, La Cisterna, Trompeta del Archiduque, Catalina, Los »Comuneros, El Amor y el Almuerzo, El Lancero, y los Magyares. De Barbieri: Jugar »con fuego, La Hechicera, El Manzanares, Gracias á Dios que está puesta la mesa, La Es»pada de Bernardo, El Marqués de Caravaca, Galanteos en Venecia, Un dia de reinado, »Aventuras de un cantante, Los Diamantes de la Corona, Mis dos mujeres, Los dos cie»gos, El Vizconde, Gato por liebre, El Diablo en el Poder, Por conquista, y el Relámpa»go. De Arrieta: El Dominó Azul, El Grumete, La Estrella de Madrid, La Cacería Real, »Guerra á Muerte, La Dama del Rey, La Marina, La Hija de la Providencia, Sonámbu»bula, y el Planeta Vénus. De Oudrid: Mateo y Matea, Buenas noches D. Simon, De este »Mundo al Otro, El Violon del Diablo, El Alcalde de Tronchon, Moreto, Pablito, Amor »y Misterio, El Vizconde, El Conde Castrella, y el Postillon de la Rioja. De Arche: Diez »mil duros. De Hernando: El Novio pasado por agua, y Cosas de D. Juan. De Lahoz: »Aventura en Marruecos. De Cepeda: El Esclavo. De Inzenga: El confitero de Madrid, »La Flor del Zurguen, y Cecilia. De Espin y Guillen: Encogido y Estirado, y Cárlos Bros»chi. De Fernandez Caballero: Juan Lanas, La Jardinera, Mentir á tiempo, y la Ver»gonzosa en Palacio. De Saldoni: La Corte de Monaco. De Vazquez é Inzenga: La Roca »Negra. De Manent: La Tapada del Retiro, y Tres para Una. De Genovés: No toqueis á »la Reina.»

en la zarzuela son: las señoras, Latorre, Villó (D.ª Cristina), Villó (D.ª Elisa), Mora, Zamacois, Ramirez, Ribas, Moreno, Izturiz, García, Santamaría, Samaniego, Montañes, Soriano, Bardan, Di-franco (D.ª Carolina), Di-franco (D.ª Clarice), Murillo, Mur, Moscoso, Zapatero, y Fernandez: y los señores, D. Francisco Salas, Gonzalez, Salces, Oliveres, Sanz, Cortavitarte, Font, Caltañazor, Hiruela, Obregon, Blasco, Fuentes, Mendizabal, Azula, Calvet, Becerra, Barba, García (D. Pedro), Miró, Fernandez (don Eugenio), Fernandez (D. Mariano,) Cubero, Arderius, Carbonell, Saez, Galban, Testa, Valencia, Aznar, Allú (D. Ricardo), y otros que no recordamos.

En el año de 1857, los dueños propietarios del *Teatro de la Zarzuela,* señores Salas, Gaztambide, Barbieri y Olona, fundaron en dicho edificio una escuela gratuita de música vocal para los que quisieran dedicarse al canto español, *asegurándole por el término de tres años consecutivos, á la terminacion de sus estudios, unos buenos sueldos diarios, que irian en aumento proporcionalmente en los años segundo y tercero.*

No nos podemos estender como deseariamos, en el desarrollo que ha tomado el teatro lírico español en estos últimos años, porque nuestra mision de historiadores no alcanza sino hasta el año de 1850. Pero á fin de que se vean los bienes que ha reportado á la nacion y al arte el planteamiento de la zarzuela, puede decirse en su principio, copiaremos, para terminar nuestra obra, una nota que inserta el *Album de la Zarzuela,* publicado en Madrid el año de 1857, bajo la direccion de D. Eduardo Velaz de Medrano, que es como sigue:

«Independiente del teatro de la zarzuela de Madrid, se puede calcular en España y sus provincias de ultramar el mínimun de treinte teatros que en la actualidad tienen

compañías de zarzuela. Suponiendo que cada uno de ellos gasta tres veces menos de lo que constituye el presupuesto del de Madrid, y que no tengan sino las dos terceras partes del personal del coliseo de la calle de Jovellanos, resultará en las provincias y ultramar empleado un capital de mas de 21.000,000 de reales repartidos entre 6,480 familias, y sumándolo todo, se verá que la zarzuela pone en movimiento en España un capital de 23.235,235 reales vellon, repartidos entre 6,725 familias, que á tres personas cada una, hacen un total de mas de 20,000 almas. Todo esto prescindiendo de los detalles interiores del teatro, que si fueran á mencionarse los ramos de industria y comercio que dependen de la zarzuela, como son: almacenes de música, de papel, grabadores (1) y estampadores, etc., etc., seria el cuento de nunca acabar.»

Hasta aquí el cuadro de los hechos: las apreciaciones son de la competencia de la opinion pública.

(1) Entre los grabadores de música que mas sobresalen hoy en España, se encuentran en Madrid, D. Leon Lodre, Catalina, Mascardo, y Garrafa; y en Barcelona, D. Juan Budó, que es tambien litógrafo músico, como puede verse por las láminas de esta obra.

FIN.

AUTORES CONSULTADOS

PARA ESCRIBIR

LA HISTORIA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA.

A.

Abian de Castro.
Abicena.
Abrahan Ortelio.
Abdalla-Ben-Albthalasi.
Aclot.
Agustin (San).
Agustin (don Antonio).
Aguado (don Dionisio).
Ahmed Arabiyah.
Ahmed Amira.
Alfarabí.
Albeniz (don Pedro).
Alfieri.
Alvaro Cordobés.
Aliaga (don Matias).
Algaroti.
Alonso X, (llamado el Sábio).
Alvarez de Baeza.
Amiot.
Amiano.
Amalario.
Ambrosio (San).
Andreu (don Benito).
Andreví (don Francisco).
Antonio (don Nicolás).
Andrés (don Juan).
Andrés (don Cárlos).
Aoiz.
Arístides.
Arrieta (D. Agustin).
Arrieta (D. Emilio).
Aristóxeno.
Aristóteles.
Archipreste de Hita.
Arteaga.
Aranda (Mateo).
Ariosto.
Aranaz y Vives.
Aristófanes.
Arriaza.
Astiedi.
Asensio.
Asenjo Barbieri.
Asioli.
Ateneo.
Aulo Gelio.
Avella.
Azopardi.

B.

Bartelemi.
Bastero.
Balaguer.
Baills (don Benito).
Bances Candamo.
Bastus.
Barthio.
Baena (Juan Alfonso de).
Basilio (San).
Basilio (El Padre).
Basili.
Bettoni.
Berganza.
Berbaldo.
Beda.
Bembo.
Berton.
Beethoven.
Benvenuto de San Rafael (el conde).
Beranger.
Berlioz.
Begin.
Bertini.
Byron.
Bibanio.
Bielfeld.
Biaggi.
Bouche.
Bonani.
Bochart.
Botrigari.
Boecio.
Bouchert (Alejandro).
Boltems.
Boyleau.
Boscan.
Boronio.
Bolnzio.
Bonnet.
Boucheron.
Bossa.
Boules.
Brito.
Brounn.
Breton de los Herreros.
Buret.

P

San Juan (don José).
Santisso Bermudez.
Samaniego (don Félix María).
Santa Catherina (Fr. Simon).
Sanchez de Madrid (don Joaquin).
Salazar y Luna.
Sandoval.
Saldoni (don Baltasar).
Santa María (don Francisco).
Santa María (Fr. Tomás).
Schëning.
Scarlati.
Selon.
Séneca.
Serra.
Servio.
Serrano (don Salvador).
Silio Itálico.
Sidonio Apolinar.
Sipontino.
Signorelli.
Solino.
Sousa.
Sofocles.
Solís y Rivadeneira.
Sors (don Fernando).
Soriano Fuertes (don Indalecio).
Sócrates.
Sozomeno.
Sol y Padris.
Solano (don Francisco).
Sobejano (don José).
Suarez de Figueroa.
Suidas.
Smit.

T.

Tasso.
Tartini.
Tallante.
Teon.
Teixidor (don José).
Teixidor (don Francisco).
Terreros y Pando (don Estéban).
Teodoreto.
Testori.
Terradellas.
Tiol.
Tillot.
Tito Livio.
Ticknor.
Tirso de Molina.
Tiraboschi.
Torres Amat.
Torres (don José).
Tolomeo.
Tomasin.
Toreno (el conde de).
Tucidides.
Tulio.

U.

Ureña.
Ubaldin.
Ubolfango Lacio.
Urrutia.
Ulloa (don Pedro de).

V.

Valius (don Jaime).
Varagini.
Vallotti.
Valls (don Francisco).
Varchi.
Vadé.
Valldemosa (don Francisco).
Valderrávano.
Vazquez (don Luis).
Velazquez.
Velazco (don Sebastian Lopez).
Vedia.
Velaz de Medrano.
Weber.
Wettersten.
Viardot.
Vitrubio.
Virgilio.
Victor Hugo.
Villarroel.
Viorci.
Victoria.
Vila (Pedro Alberto).
Vilar.
Virues y Spínola.
Vocío.
Vormio.
Voltaire.
Vosius.

X.

Xerif Edin.

Z.

Zarlino.
Zamora.
Zorrilla (don José).
Zurita.

TABLA

de las materias contenidas en el tomo cuarto.

Pág.

CAPITULO XXVI.

CAPITULO XXVII.

CAPITULO XXVIII.

CAPITULO XXIX.

CAPITULO XXX.

CAPITULO XXXI.

CAPITULO XXXII.

CAPITULO XXXIII.

CAPITULO XXXIV.

ERRATAS.

Páginas.	Líneas.	Dice.	Léase.
22	17	eseritores	escritores
40	14	desgraeiado	desgraciado
51	23	Aaran	Aaron
52	31	Egigto	Egipto.
60	16	y otra compuesta	una y otra compuestas
70	27	de academias	de la academia
79	23	la	las
82	30	deba	debe
87	15	á ta	á la
131	28	en	de
137	27	*doctoro cti*	*doctor octi*
163	1	*comtca*	*cómica*
183	31	dee D. J Borgosch	de D. Jorge Bosch
206	27	peltro	plectro
210	33	notas	láminas
217	15	didicó	dedicó
226	7	Jóse	Benito
228	22	años	Caños
237	4	*Bareelona*	*Barcelona*
307	4	1753	1853
311	2	*Biancadi*	*Bianca di*
id.	4	euyos	cuyos
319	3	cutarse	cutase
336	31	et	el
345	46	odas	todas
363	10	Rafae	Rafael
367	última línea.	notici	noticia
367	17	asegurándole	asegurándoles

ADVERTENCIA.

La lámina de música marcada con el número *9 (doble)*, del segundo tomo, pertenece á la página 135, nota I.

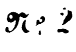
La lámina de música marcada con el número *8 (doble)*, del tercer tomo, pertenece á la página 163, nota I.

Láminas.

Nº 1.

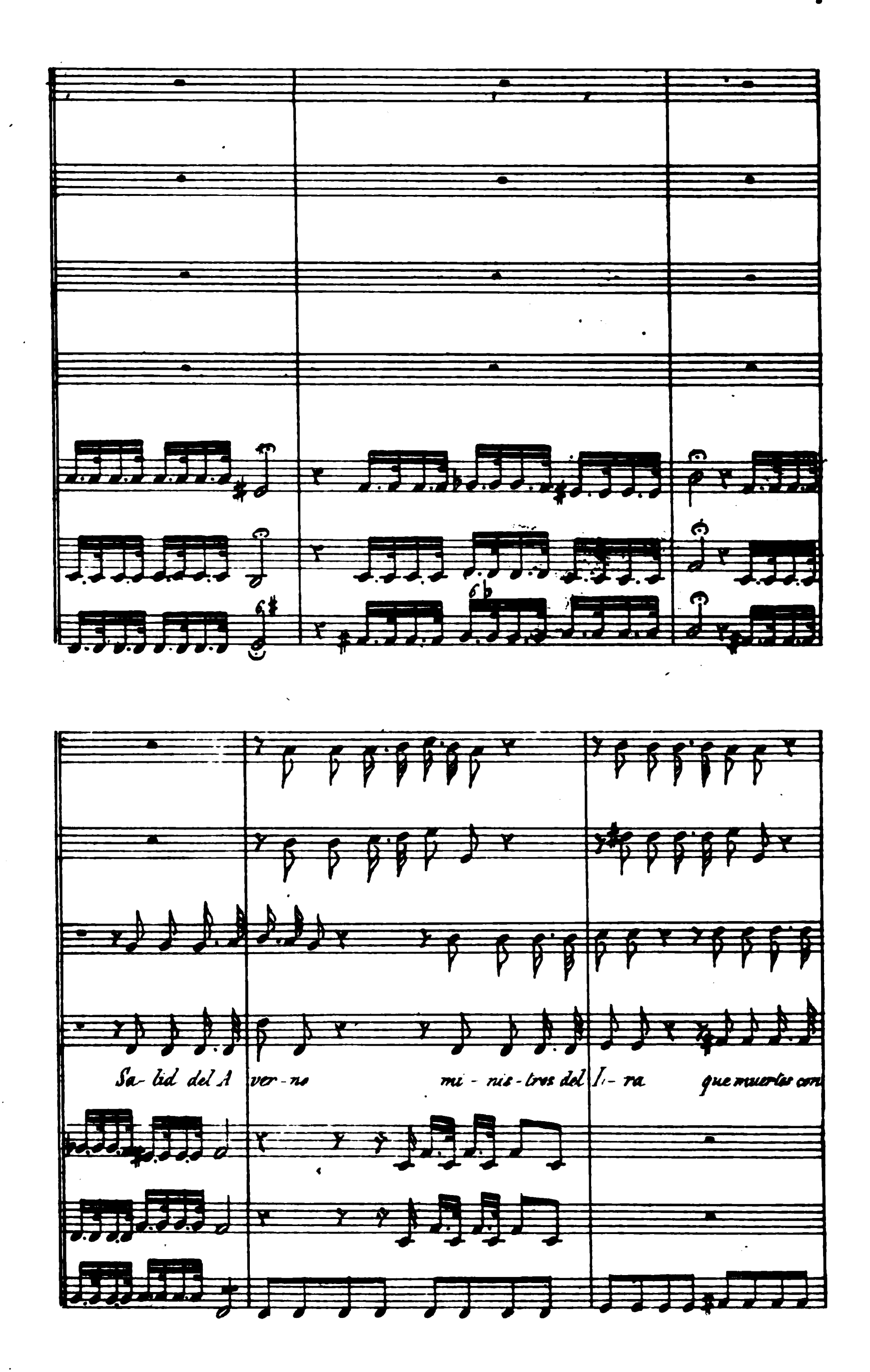

Acompto.
Es tan vio - len - to el es - tra - go de tus o jos pe -
re - gri - nos Que aun pri - me - ro que el es - tra - go se ad - vier - te
ay
ay
ay que me a
en e - llos lo - im - pi - o que me a - bra - so


ay
ay
bra so ay dul-ce he-chi-zo ay ten las
ay dul ce he-chi-zo ay ten las i - ras ay
ay
i ras ay due-ño mio
due-ño mi - o ay pues sa - bes que á lo her -
mo - so so - bra lo es - qui - vo.


Nº 2


Despacio y afectuoso
Violines
Acompañamto.




6♭
6♯
Sa- lid del A ver - no mi - nis - tros del I - ra que muertas con



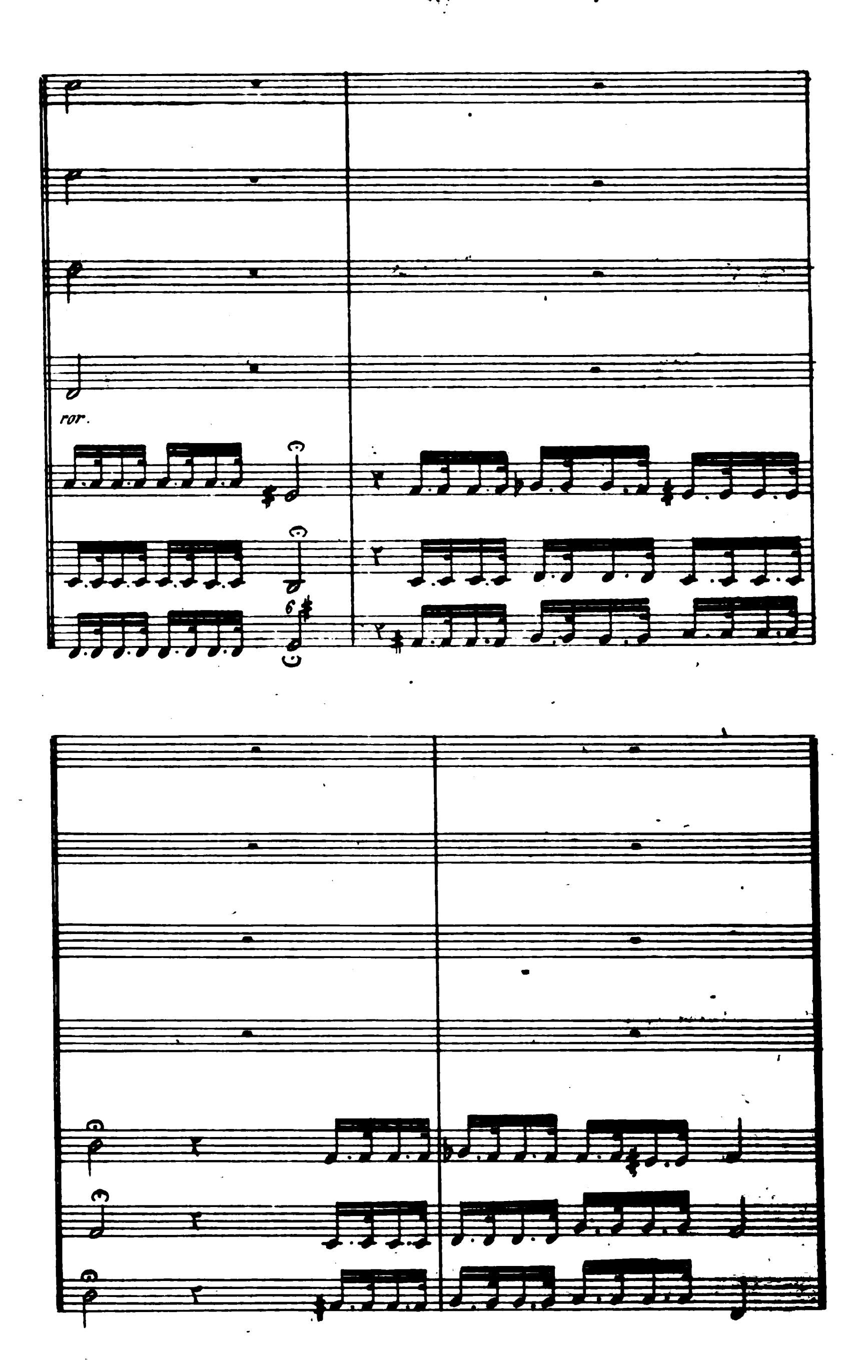
spi-ra
ter-ri-ble el fu - ror
ter-ri-ble el fu - ror




sa - lid del A ver - no mi - nis tros del I - ra sa - lid del A - ver - no mi nis - tros del
I ra Que muer-tes cons-pi - ra terri - ble el fu - ror que


Que muerte cons-
muertes
Que muerte conspi - ra
te


pi-ra
rrible
el fu - ror
te - rrible el fu - ror


ror.
6

Nº. 3


Mugeres
Allº.
f
Que quie-re el Es-cri-va - - no que quie-re el es-cri-va - - - - - no de las mu-ge - - - - - - res
De las mu-ge - - - - res en tiem-po que las
Ha-ble Us-ted cla - - - - ro que á sus or-de-nes


los hom - - - bres nos a - bor - re - - - -
nes to - - das nos re - sig - na - - -
cen con ca - ra de vi - na - -
mos al - gun au - to pre - tin - -
gre con ca - ra de vi - na - - gre hab - lar - nos
de al - gun au - to pre - ten - - de no - ti - fi -
vie - - ne
car - - nos


Mugeres
Hombres
All° Mod:
Es - po so
me - e
nu - lla es re - den teo
nu - lla es re - den - teo
que ja lle im - pe e
que ja - llo im -


pic
que cru - el - dad que cru - el -
dad
marchad
mar - chad
p


Una muger sola
1ª De - ja - me lle var el ni - ño en me - mo - ria de tu a - mor, en me - mo - ria de tu a - mor
2ª El per - ri - to en - tal es - ta - do de - ja - me lle - var por Dios, de - ja - me lle - var por Dios
1º Garcia Con tu llan - to y tu ca - ri - ño no a - cre - cien - tes mi fu - ror con tu llan - to y tu ca - ri - ño no a - cre - cien - tes mi fu - ror.
2º Eusebio Har - tos per - ros tu me as da - do no te tie - nes que to car har - tos per - ros tu me as da - do no te tie - nes que to - car.


Muzeres
Hombres
que
des - gra - cia
que ven - tu - ra
que ven - tu - ra
f
sin
ma - ri dos
sin mu -


que a - mar -
ge - res
sin mu - ge - res
gu - ra
tie - ne el
que pla ce - res
que pla - ce - res
que pa - sar
tie - ne el


pe - cho
tie - ne el pe - cho
tie ne el
pe - cho tie - ne el
que pas
sar si que pa -
pe - cho que go -
zar si que go -
sar.
zar.
Parola
f

No. 4



No. 5

Prenestina. Misa. Iste confesor

1

Et a-pos-to-li-cam Eccle-tiam

Felipe de Cruz. mot. á 5

2

Vi- vo e-go

D. Pedro Vaz Rego
Misa á 4. Adomnem tonum

3

Qui tol-lis

El mismo

4

Ad dex-te-ram pa- tris

Felipe Rogier. Misa

5

Prenestina. Misa

6

Ante om-nia se-cu-la


Galan Motete á 12. Doleo superte
7
E-go te di-li-ge-bam
Selma. Misa á 13
8
Sanc - tus
Paredes Al santisimo sacramento. La flor de amor.
9
Que lin da flor
se tiene el a - mor, ay Je-sus que lin-da flor.
Orxello. Misa á 12. 7º tono.
10
Tu solus sanctus
Cabanilles
11
Confitebuntur cœli

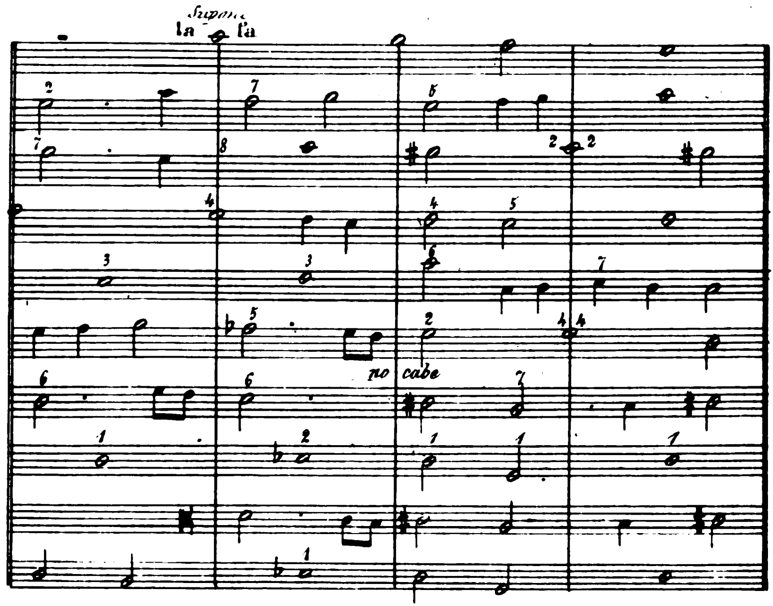


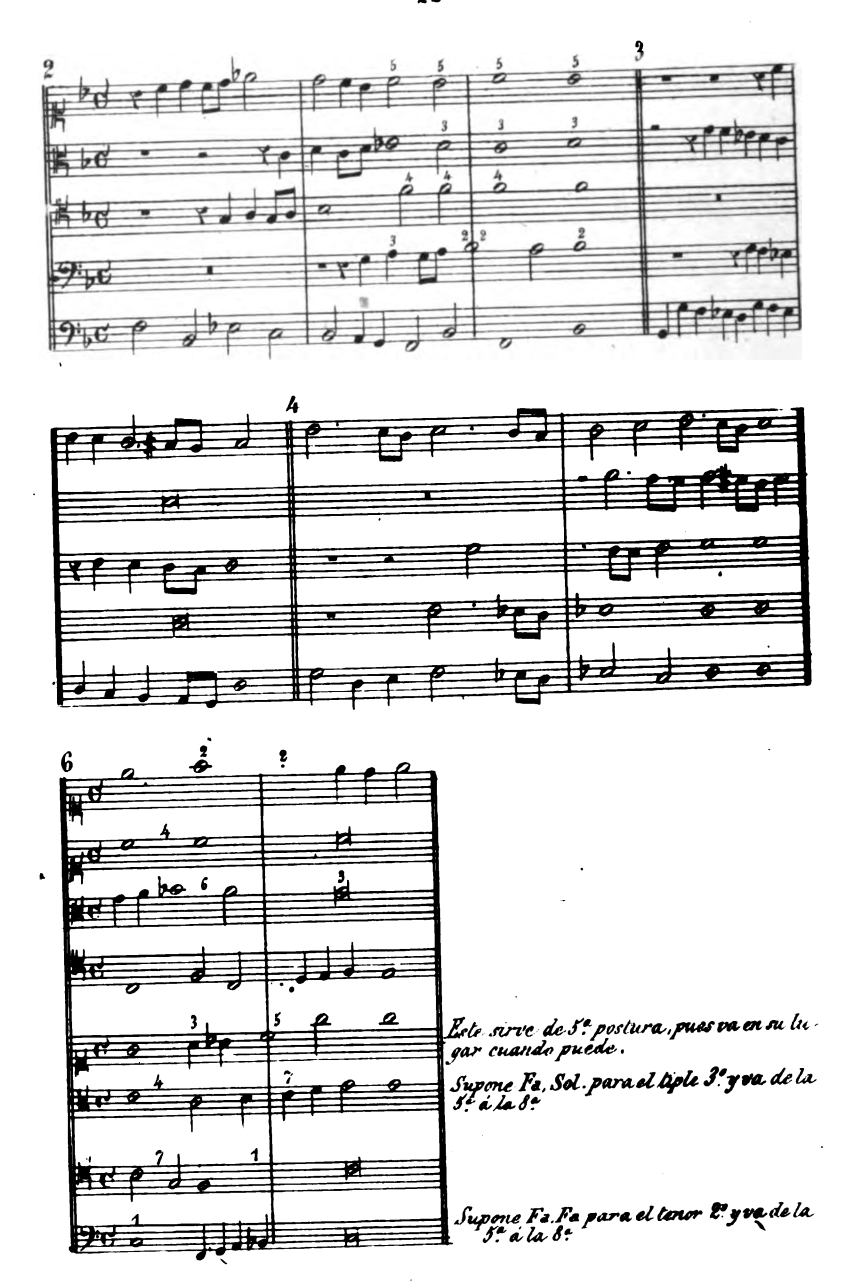
Nº 6
Nº 7
Patiño Orat. Jerem. 3 tono
Hinojosa. Qui habitat. 7º tono.
1
2
Salutare meum
Selma Tedeum á 10
Galan Villancico á 12. Bue-
3
4
para golpe le vasta lo que en-
lan las pajas
tornece


Orello. Villancico à 12 Que asombro
5
No. 8
Bu-e-no bu-e-no
No. 9
Glo-ri-a pa-tri e fi-lio

Nº 10


1.
5.
Acomp.to
Se finge bajo el primer movimiento.


Supone
la fa
no cabe



Este sirve de 5ª postura, pues va en su lugar cuando puede.
Supone Fa, Sol. para el tiple 3º y va de la 5ª á la 8ª
Supone Fa. Fa para el tenor 2º y va de la 5ª á la 8ª


7
8
Bajo mas profundo
Bajo mas profundo
Bajo para graduar no mas


9

N.º 11



Nota. La letra abona este fragmento.



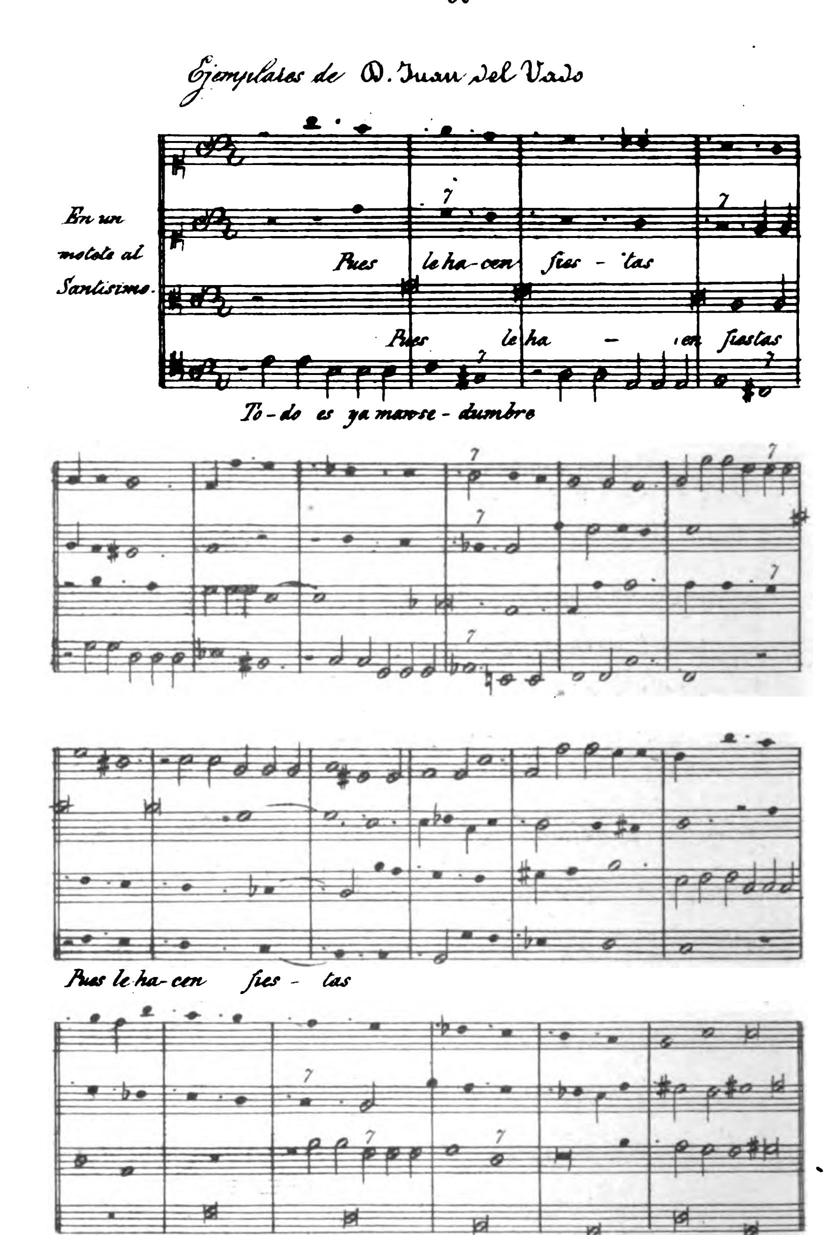
et ma - lum co ram te fe ci co ram te fe - - ci
et ma - - lum co - ram te fe - ci
Alegria. Fragmento del maestro Hinojosa
A - le - gres mu dan - zas pre - vie nen fes ti - vas
Acomp.
de Be - len las za ga - las pulidas garbo do-nai-re
garbo do-nai-re so - laz y alegri a


garbo donaire solaz y a-le - gri - a es-ta es-la no-che
mi-ra mi-ra
es-te es el dia que sa-le de madre la gracia y la di-cha
el clavel en-tre pajas y a-ris tas
mi-ra mi-ra en la nie-ve la ro-sa en-
can-di-da
mi-ra mi-ra Que el a-morentre rayos li ri - ta
mi-ra


mi - ra Queelaurora de llanto hace ri - sa es-taes-ta no - che
es - te es- el di-a que sa-le de madre la gracia y la di - cha.
Es - la es la - no che es le es el di - a que sa-le de madre la gracia y la
di - cha que sa-le de ma-dre la gracia y la di - cha.


Amor composicion teatral
Voz
Eco
Otro eco
Acomp.
Que es lo que me niega Amor
El favor
El favor
Que desea mi lealtad
la piedad
la piedad
Quien su deseo afianza
la esperanza
la esperanza
Con que en mi deseo confianza
es ya mi riesgo mayor
pues que me impide el amor
piedad favor y esperanza
favor
favor
piedad
piedad
piedad favor y esperanza
y esperanza
y esperanza
pues que me impide el favor el favor el favor favor piedad y esperanza
pues que me impide el favor favor piedad y esperanza
Ira, Rabia y Desesperacion. Vease el nº 1


Num.º 12
Ejemplares del maestro D. Crist.al Galan
La 9.ª con el tiple 2.º y la 8.ª con el 1.º
La 8.ª falsa cubre la 4.ª
En un Dixit Dominus á 8 2.º coro
En un motete á 11 Deficit gaudium
et non penitebit eum
Proptereamestum est cor nos - trum
En un Villancico á 5 al Santísimo
Si lla - ma e ne - miga vencerla procura con falsa dulzura
De la 8.ª al unisonus, y al penúltimo compas de la 12.ª a la 8.ª
En un Villancico al Sant.mo
Que no se des - cubre por que el trigo encubre su bello es-plendor.
Concurren la 5.ª haciendo padecer á la 6.ª al 2.º y 6.º compas
En un Villancico á 8.º
Que es me - re que es lla - ma que es ye - lo y ar - dor

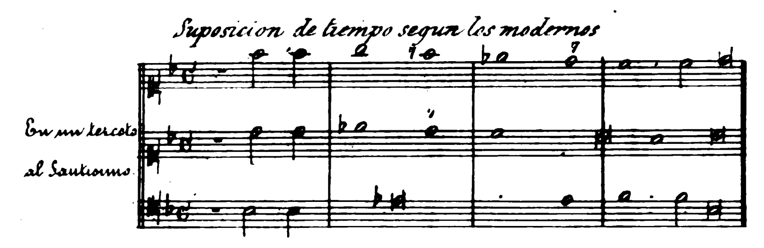

Ejemplares de D. Juan del Vado
En un motete al Santisimo.
Pues le ha-cen fies - tas
Pues le ha - cen fiestas
To-do es ya manse-dumbre
Pues le ha-cen fies - tas


Ejemplares del maestro D. Carlos Patiño.
La 5.a superflua practicada.
Pu pil- li fac- ti su mus absque Pa-
trem
Aqui liga el baxo de 2a y 7a superflua.
Inci- pit ora- tio
Ejemplares de D. Juan Bonet de Paredes
Reviene la 7a con la 9a
Magnificat á 8. 4o tono
Ti - men- ti- bus e - um


Ligo de 7.a y carga la 6.a
Villancico
Que es luz el Rosicler que es fuego al man-jar
Ejemplares del maestro Ant.o Teodoro Ortells
De la 9.a á la 7.a y golpeando
Villancico
a 12
Miren al amor
La 4.a del tritono liga como si fuera menor
a 12
cum judi - ca - res


De la 7.a salta á la 3.a y de la 9.a á la 5.a para imitar la letra
En una Lamentacion á 12
Et ma lum
coram te fe - cit
Ejemplares de D. Geronimo Latorre
Ligaduras sin prevencion pero bien ejecutadas
En un cuatro al Santisimo.
Ha de que - dar des - ma - ya - da
ha de que - dar des maya da

Ejemplar del maestro D. Pedro Aranaz.



Ejemplares de D. Roque Monserrate

El tiple 2º toma el lugar del contralto.

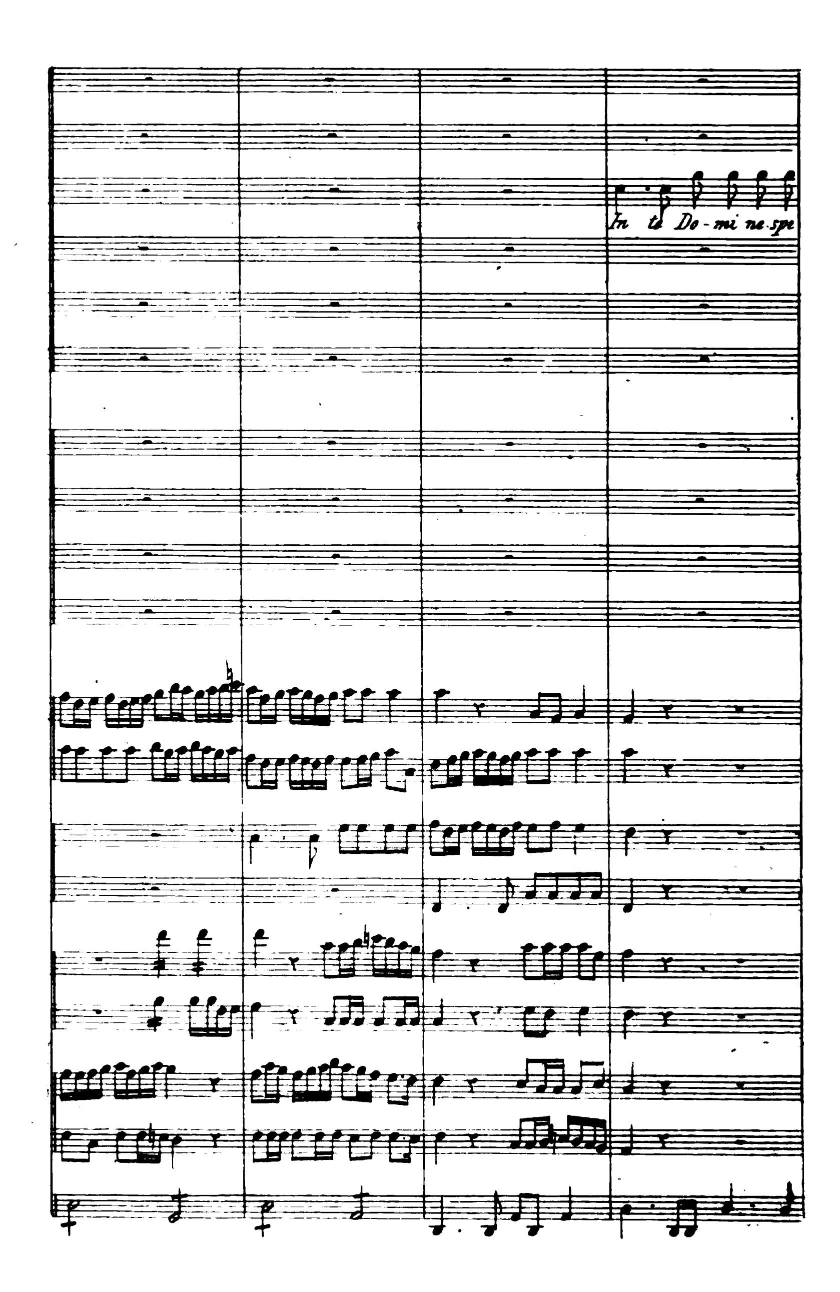


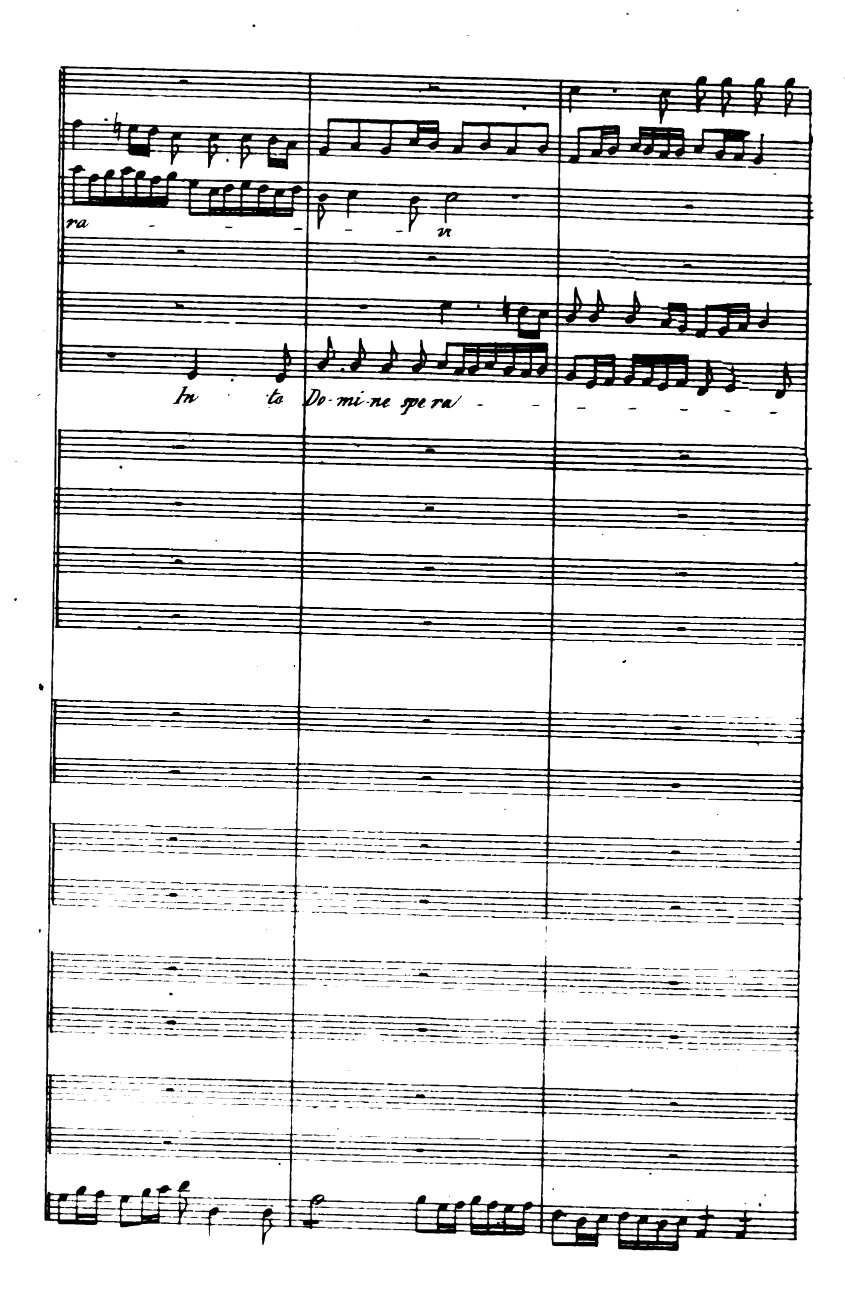


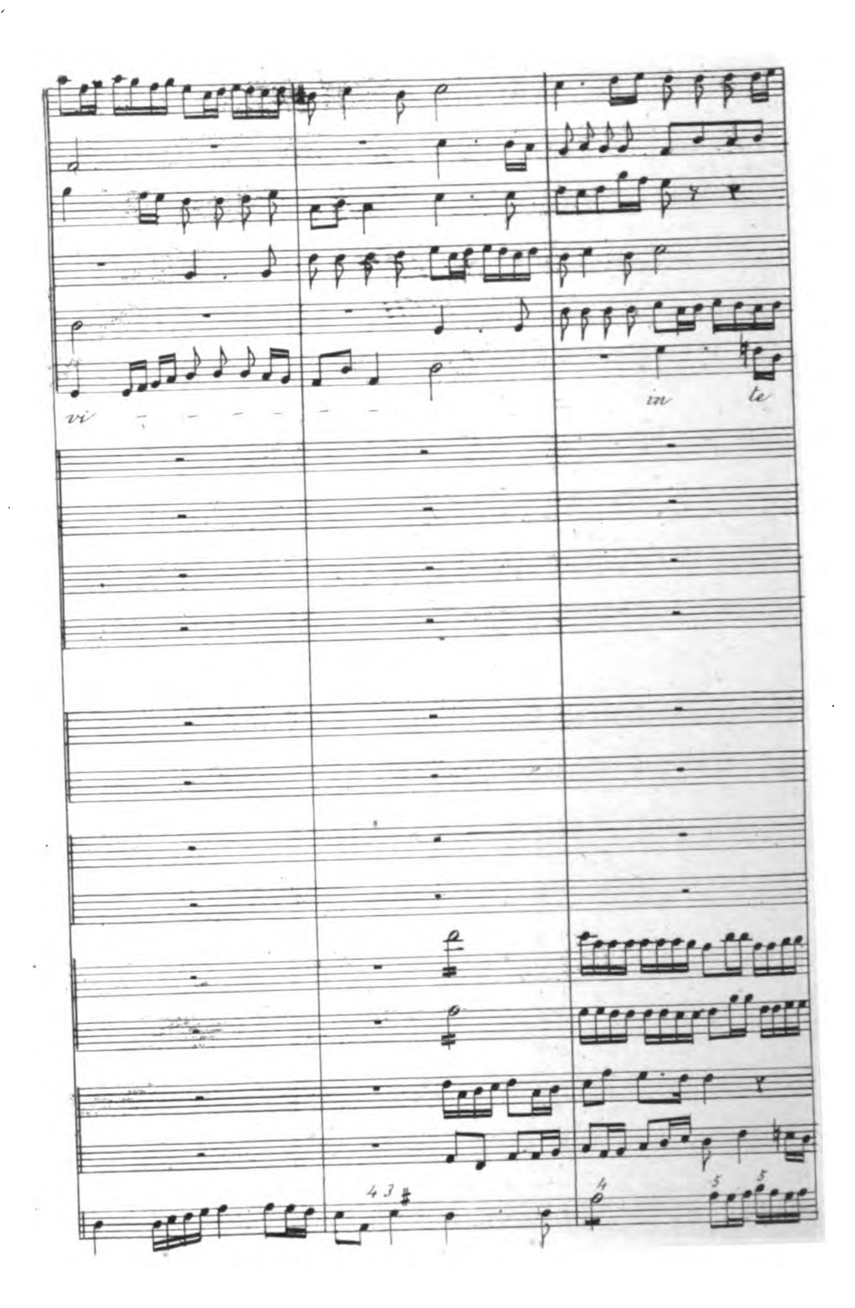
Núm.º 13.

De Valls

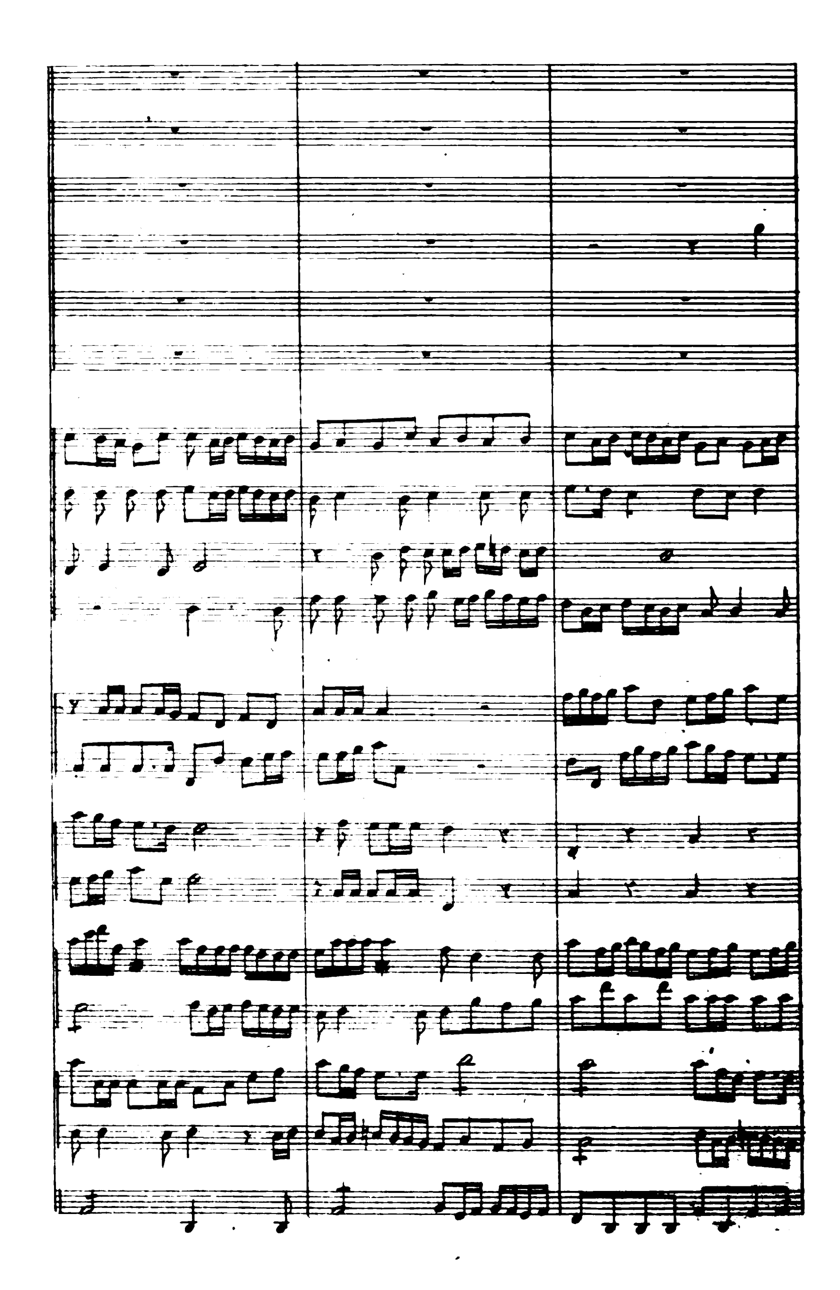



In te Do-mi ne spe


ra
ri
In te Do-mi-ne spe-ra


vi
in
te
4 3 ♯
4
5
5


do-mi-no spe-ra - te
In te domine spe-ra - - - vi




Non con - fun - dar in e - ter - num
in
non


Non con - fun-
con - fun - dar in e - ter - num.


dar in e - ter - num non con-fun-dar
non con far in e - ter -


non con- fun dar in e - ter
num


num non con fun dar in e ter num
non con fun dar in e ter num


Non con-
Non con - fun-dar


fun - dar in e - ter num in e - ter - num.
in e - ter - num

Núm. 14.



Núm. 15

Marcha de fusileros.




tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr

Num.º 16

Des Troqueurs.

Opera comique





Du Trompeur Trompé.

Opera comique



Núm. 17.

Composicion á 10, con violines. 5.º tono




mi ne
Fi - at mi se - ri cor - di - a
Fiat


tua Do mine


Su - per nos
Su per nos
Su - per nos

Num.º 18



Num.º 19.

Las muchas láminas de música que lleva ya este tomo privan el poder dar los cantos españoles con acompañamiento de piano como se hubiera deseado, por lo que solo se apuntarán algunas melodías para ejemplo del texto

1º Ay! mare que tenim fils Cancion del Panadés (Cataluña) por D. José Piqué



continua el estribillo con la misma música

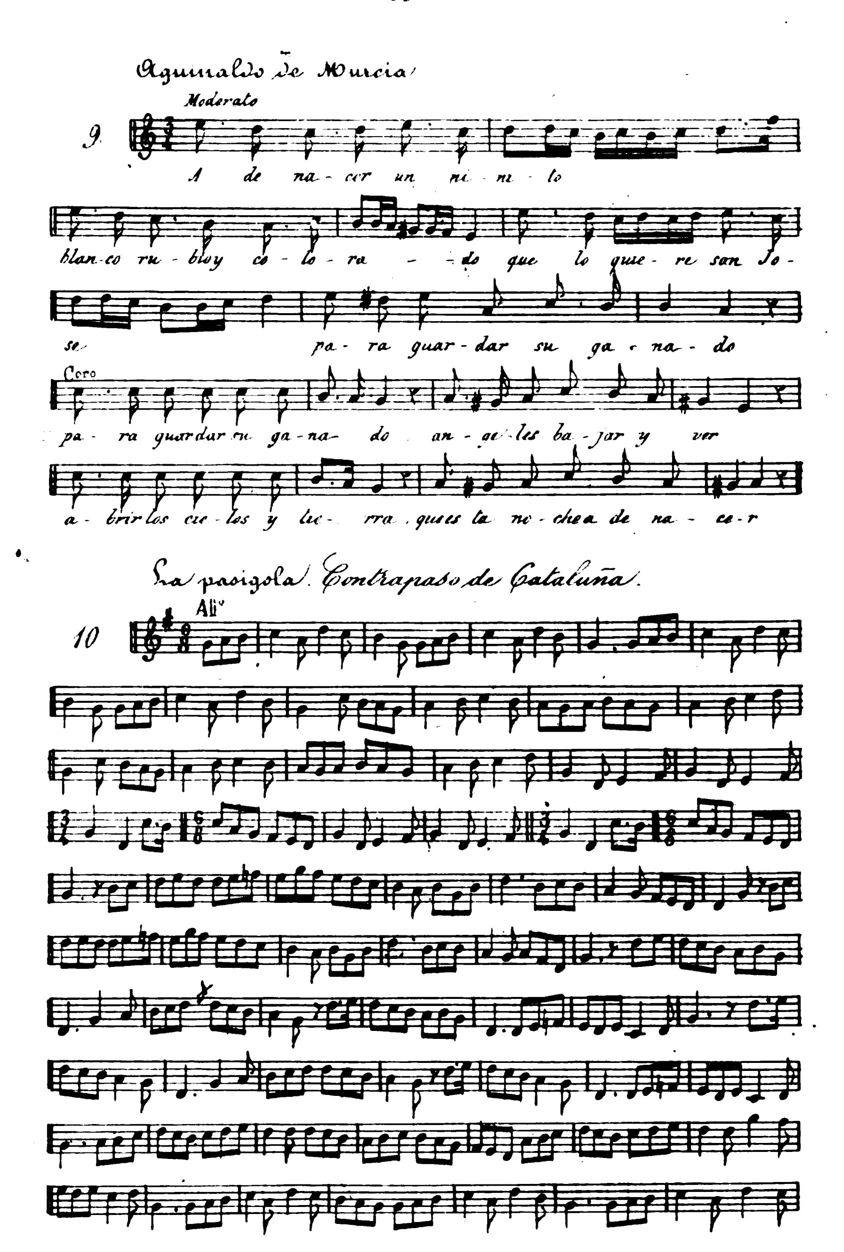
2º Cancion popular de Sevilla escrita por M. Soriano Fuertes




Zorcico, Provincias Vascongadas.
Cancion popular en Cadiz, puesta en el Canuyito por Soriano.
El vou varivou. Cancion popular mallorquina escrita por Valldemosa y dedicada la letra á el español Azara.

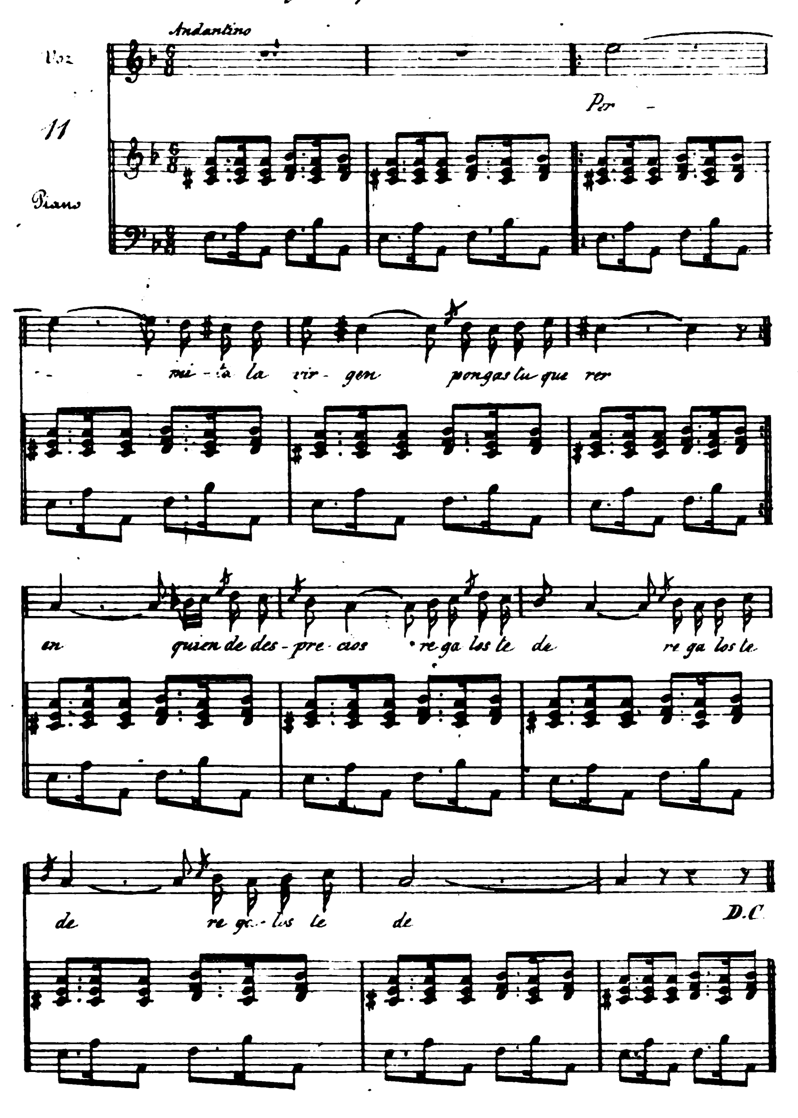


Las Sevillanas. Baile.
All.º vivo
6
E se lu - nar que tie nes que jun - to á la
bo - ca Jun - to á la bo - ca no se lo des á
na - die que á mi me to ca no se le des a
na - die que á mi me to - ca. an - da - ran
di - lo le - van - ta la pa - ti - ta que hay un char
qui - to le - van - ta la pa - ti - ta que hay un char - qui - to.
Seguedillas Torras de Jo Ja en la Huerta de Murcia.
All.º
7
Roller. Aire de danza del Ampurdan.
All.º
8


Aguinaldo de Murcia
Moderato
9
A de na - cer un ni - ni - lo
blan-co ru - bio y co - lo - ra - - do que lo quie - re san Jo -
se pa - ra guar - dar su ga - na - do
Coro
pa - ra guardar su ga - na - do an - ge - les ba - jar y ver
a - brir los cie - los y tie - rra ques la no - che a de na - ce - r
La pasigola. Contrapaso de Cataluña.
All.o
10

fin

Canto gitano por Mariano Soriano Fuertes.



DUO


12
Dolores
Caña
Piano
Cantabil
Fa- ti- gas me dan de muerte fa- ti - gas me
A - un-que la Man-
cha ten ga
des mil lu
2.ª vez des mil lu-
3.ª vez Vi - va- la-
dan de muerte en no vien-do- te en un di- a que
2.ª vez pe-sar me a- ca - ba ri- a que
3.ª vez ña del ca- ña ve - ral que
ga - res, a - un - que la Man-cha ten - ga
ga- res no hay o- tro mas sa- la - do
Man cha vi - van los o - jos ne - gros
a - y
a - y
a - y



Grabador y litografo de musica . Barcelona